



موسوعة السينما

(شيرمر)

الجزء الثاني

إشراف وتحرير: باري كيث جرانت

ترجمة: أحمد يوسف

تهدف "موسوعة السينما (شيرمر)" إلى أن تكون عملاً مرجعياً في مجال الدراسات السينمائية، وهي مصممة لكي تلبي احتياجات القارئ العام، وطلبة الجامعات والمعاهد، ومعلميها، بأن تقدم نظرة عامة شاملة ومفهومة لتاريخ ونظرية السينما، مع التأكيد على الجانب الأمريكي.

وسوف يجد القارئ في الموسوعة الحقائق الأساسية حول تاريخ السينما، وشرحاً واضحاً للمفاهيم والخطوط النظرية الأساسية، ودليلاً إلى المجادلات المهمة حول هذا الموضوع. والموسوعة تتناول السينما بوصفها فناً، وترفيهاً، وصناعة، وهي لذلك تقدم مواداً حول كل الأنماط الفيلمية المهمة، وشركات الإنتاج، وصناعات السينما في البلدان المختلفة، بالإضافة إلى الموضوعات التقنية والصناعية ذات العلاقة، والمسائل الثقافية، والمعالجات النقدية للسينما.

ومن المؤكد أن هناك العديد من الأعمال المرجعية والموسوعات الأخرى المتاحة، والموجودة فوق رفوف المكتبات ومحلات بيع الكتب، ومع ذلك فإن "موسوعة السينما (شيرمر)" مميزة في شكلها وتغطيتها، فمواد الموسوعة المائتان تمتد كل منها ما بين 1500 إلى 9000 كلمة. وإذا كانت هذه المقالات تقدم موجزاً لثقافة مدرسية وتعليمية مهمة، في مختلف مجالات الدراسات السينمائية، فإنها تقدم أيضاً منظورات ومجادلات جديدة ومتجددة.

وبالإضافة إلى هذه المواد الأساسية، فإن هناك ما يزيد على 230 مادة جانبية توجز ملخصاً عن الشخصيات المهمة في تاريخ السينما، وهي تقدم ما هو أكثر من ملخصات حول الحياة المهنية، فهي تحدد مكان إنجازات الشخصية داخل سياقها وسياق المادة الأساسية التي تذكر فيها، بما يقدم منظوراً تاريخياً أو نظرياً للشخصية.

موسوعة السينما

(شيرمر)

الجزء الثانى

المركز القومي للترجمة
تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2427
- موسوعة السينما (شيرمر): الجزء الثاني
- بارى كيث جرانث
- أحمد يوسف
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:

Schirmer Encyclopedia of Film: Criticism-Ideology

Edited by: Barry Keith Grant

Copyright © 2007 by Gale, a Cengage Learning Company

Arabic Translation © 2015, National Center for Translation

Published in English language by Gale, a Cengage Learning Company

All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة

شارع الجبلية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org

Tel: 27354524

Fax: 27354554

موسوعة السينما

(شيرمر)

الجزء الثانى

إشراف وتحرير: بارى كيث جرانت
ترجمة : أحمد يوسف



2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

موسوعة السينما (شيرمر): الجزء الثاني / أشراف وتحرير: بارى كيث
جرانت؛ ترجمة: أحمد يوسف.

ط ١ - القاهرة : المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥

١٠٤٤ ص ، ٢٤ سم

١- السينما - موسوعات.

(أ) جرانت ، بارى كيث (مُشرف ومحرر)

(ب) يوسف ، أحمد (مترجم)

٧٩١،٤٣٠٣

(ج) العنوان

رقم الإيداع ١٩٣١٩ / ٢٠١٤

الترقيم الدولي : I.S.B.N 978- 977-718-858-6

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب
الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي
اجتياادات أصحابها في ثقافتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المركز .

المحتويات

11	النقد
39	كوبا
53	أفلام المجموعة الخاصة
71	تشيكوسلوفاكيا
91	الرقص
115	الدنمارك
133	الحوار
149	سينما الشتات
161	الإخراج
191	أفلام الكوارث
205	التوزيع
227	السينما التسجيلية
263	الدوبلاج والترجمة على الشريط
277	السينما فى المرحلة المبكرة
305	المونتاچ (التوليف)
329	مصر
343	الأفلام الملحمية

359 العرض
387 السينما التجريبية
427 أفلام استغلال الموضوعات الخاصة
445 التعبيرية
463 هواة وعشاق السينما
481 أفلام الفانتازيا
503 الموضوعة
515 النزعة النسوية
537 المهرجانات
557 تاريخ السينما
567 الفيلم نوار
591 الفيلم الخام
601 الدراسات السينمائية
619 الفنون الرفيعة
631 فنلندا
639 فرنسا
685 أفلام رجال العصابات
703 النوع (ذكر/ أنثى)
729 النمط الفيلمي
763 ألمانيا

811 بريطانيا العظمى
861 الكساد الكبير
879 اليونان
893 النقابات والاتحادات
907 أفلام التراث
919 الأفلام التاريخية
945 الهولوكوست (المحرقة)
957 هونج كونج
973 أفلام الرعب
999 المجر
1015 الأيديولوجيا

شكر

هذا الكتاب مهدى لباتريشيا ودينيس دون، مع امتنان حميم لكرمهما ولطفهما البالغين. أشكر أيضًا والديَّ ديان ولويس دوركر، على إهدائي سيارة فولفو عتيقة، وساعات عديدة من رعاية الأطفال، وعلى تربيّتي على الثقة بقدرتي على إنجاز أي شيء أختاره.

شكر خاص لمشرفة رسالتي الدكتورة مارجرت نيدل لصبرها الحميد، ونصائحها الحكيمة، وللدكتور رون سكولون على إلهامه لي بأن أقوم بهذا البحث، ثم تشجيعه البهيج لي خلال إعداده. كذلك يستحق د.كارين رايندنج، ود.باربرا ستاوسر، ود.أمين بونه الشكر لأجل نصائحهم ودعمهم الدائب. أود أن أشكر على نحو خاص السفير مصطفى الفقي ود.سعد الدين إبراهيم، ود. هالة مصطفى، وفهمي هويدي، وجاسر عبد الرازق، ومحمد السيد سعيد، ونجاد برعي، وحازم سالم لمساعداتهم العظوفة في هذا المشروع. الشكر كذلك لموللي في وهيلاري مان، وروبرت سيلفرمان من سفارة الولايات المتحدة الأمريكية بالقاهرة، ولجودي براون من مصلحة نشر المعلومات الأجنبية لنصائحهم ومساعداتهم. كل الأخطاء الباقية هي أخطائي على نحو حصري.

أشكر أخيرا زوجي شارلز دون لعطفه الذي لا يخبى، وروحه المرححة الطيبة. وقد دفعني فخره بعملتي أن أبذل فيه قصارى جهدي.

النقد "Criticism"

تطبيقات مصطلح "الناقد" فضفاضة تمامًا، ولا يشير المصطلح إلا إلى الشخص الذى يكتب عن الفنون"، ويمكن تعريفه بشكل أدق بتمييزه عن مصطلحات أخرى ذات علاقة، تتداخل (وتختلط أحياناً): كاتب المراجعات الصحفية، والدارس، وصاحب النظرية، لكن هذا التمييز لا يمكن أن يكون كاملاً أبداً، لأن الناقد موجود فى علاقات متداخلة مع الثلاثة.

من الناقد؟

كُتّاب المراجعات الصحفية هم صحفيون يكتبون فى الصحف اليومية أو الأسبوعية عن آخر العروض، وهم ينتقدون الأفلام، وعادة ما يطلقون على أنفسهم نقاداً، لكن النقد الذى يمارسونه هو فى أغلب الأحوال محدود تماماً فى أهدافه وطموحاته. إنهم يكتبون مراجعاتهم (فى أغلب الأحوال) بمجرد المشاهدة الأولى للفيلم، وعملهم هو تقديم ترفيه (إنهم يكسبون عيشهم من ذلك)، يحدد نوعية وأسلوب كتاباتهم. وبعضهم (الأقلية منهم) لديه اهتمام أصيل بجودة الفيلم الذى يكتبون عنه، بينما يهتم معظمهم بتقديم نصيحة للقارئ، المفترض أن يكون مهتماً أساساً بأن يتلقى هذا الترفيه، وتركز هذه النصيحة على إذا ما كان يشاهد الفيلم أم لا. وبكلمات أخرى، فإن كتاب المراجعات هم جزء مكمل (وبالتالى "غير نقدي") لـ "ثقافة الوجبات السريعة"، وهى ثقافة يتم استبدالها على الفور، وحيث يتم التهام الأفلام كأنها شطائر "الهامبورجر"، ويتم نسيانها فى اليوم التالى، إنها ثقافة تعتمد تماماً فى

الاستمرار فى صنع سلع جديدة على عدم التفكير العميق، ثقافة يكون فيها الأحدث الذى يجب أن نجاريه هو الصفة الإيجابية للسلعة. والكثير من كتاب المراجعات يحبون أن يقدموا أنفسهم على أنهم فوق كل ذلك (إذا كنت تكتب فى صحيفة فلا بد أنك شخص "متعلم") بينما يقومون بتدليلنا بمعلوماتهم: كيف كانت اللحظات الصادمة فى الفيلم مثيرة للاشمئزاز، وكيف كانت مشاهد المعارك والمطاردات والانفجارات مبهرة، وكما كانت الكوميديا جنسية. لقد كان هناك (وما يزال) نقاد/ كتاب مراجعات يتمتعون بالمسئولية والذكاء، مثل جيمس آجى، ومانى فاربر، وروبرت وارشو، وجوناثان روزينباوم، وجيه هوبرمان، لكن من النادر وجود أمثالهم.

ولكى نكون منصفين، فإن من لوازم المراجعة الصحفية هى السرعة: كيف يمكنك الكتابة بشكل جاد عن فيلم شاهدته مرة واحدة فقط، ولديك خمسة أو ستة أفلام يجب أن تكتب عنها مراجعات خلال يومين أو ثلاثة؟ وفى الحقيقة أن المرء يندهش - بصدق - كيف يستطيع هؤلاء الكتاب تذكر حبكة أو مجموعة ممثلين بالتفصيل، لكن الإجابة بسيطة: إن الموزعين يقدمون نشرات فى العروض الخاصة، تحتوى على كل ملخصات الحبكة وكل قائمة الممثلين. ومن الناحية النظرية فإن من الممكن أن تكتب عن فيلم حتى دون أن تشاهده، وإن المرء ليندهش كم من كتاب المراجعات يمارسون ذلك، فى ضوء عدد هائل من الأفلام السخيفة المملة التى يضطرون لكتابة شئ عنها كل أسبوع. ويمكن أن نطلق على السلعة السينمائية المعتادة اليوم (وجبات السينما السريعة) التى لا تثير إلا اهتماماً سلبياً من جانب النقاد، المهتمين بمسألة القيمة. أما الدارس - الذى يجب أن يصنف كل شئ، فيتخذ نوعاً آخر من الاهتمام بمثل هذه السلعة، بينما يقوم صاحب النظرية باستخدامها للتتظير

حول حالة السينما وحالة ثقافتنا. وكلاهما سوف يكون مفيداً للناقد، الذى قد يعتمد عليهما فى كثير من النواحي.

إن كتاب المراجعات الصحفية مرتبطون بالحاضر، وإذا سمح لهم - أحياناً - بأن يخطوا خارج دورهم المحدد اجتماعياً، ويكتبون عن أفلام يعرفونها بشكل حميم، فإنهم يصبحون نقاداً، وإن لم يكونوا بالضرورة نقاداً جيدين، فمن الصعب تغيير العادات السيئة. (المثال على ذلك هى بولين كايلى، التى تخطئ أفكارها أو تصيب). إن هذا لا يعنى بالطبع أن النقاد مرتبطون فقد بالماضى البعيد، فالحقيقة أن من الضرورى لهم الاحتفاظ برابطة حميمة مع ما يحدث فى السينما اليوم، فى كل مجالات الإنجازات السينمائية. لكن يحتاج المرء إلى أن "يعيش" مع الفيلم لفترة ما، وأن يشاهده مرات عديدة، لكى يكتب عنه كتابة تتسم بالمسئولية، وذلك إذا كان للفيلم أهمية حقيقية وقيمة باقية.

لذلك فإن الفرق بين الناقد وكاتب المراجعات الصحفية واضح بشكل نسبى فقط، وهو فى الأساس مسألة جودة، وجدية، والتزام. أما الفرق بين الناقد والدارس، أو بين الناقد وصاحب النظرية، فهو أكثر تعقيداً. وفى الحقيقة أنه يمكن القول إن الناقد يعيش عليهما معاً، فهو يحتاج إلى دراسات الدارس ونظريات صاحب النظرية باعتبارها نقاطاً مرجعية يعود إليها كثيراً ولا يمكنه الاستغناء عنها. (كما أن من الحقيقى أن الدارس وصاحب النظرية قد ينشغلان بالنقد لفترة، وإن كان ذلك يؤدى فى بعض الأحيان إلى نتائج كارثية). لكن الناقد لا يملك الوقت الكافى لكى يكون دارساً إلا فى حدود، فالبحث المستفيض الهائل (عادة فى مادة غير واضحة المعالم ولا تبشر بنتائج)، والضرورى لإنجاز دراسة، سوف يصرف الناقد عن الفحص المكثف لأعمال يجدها مهمة بشكل خاص. ويا ويل الناقد الذى يصبح مُنظراً،

إنه سرعان ما يجد نفسه فى خطر إهمال خصوصية وتميز التفاصيل فى أفلام بعينها لكى يجعل هذه الأفلام تلائم النظرية، وقد ضلّته هذه النظرية بعض العلاقات الثأنوية والهامشية. إن النقاد يجب عليهم معرفة النظريات الموجودة، والرجوع إلى أى منها إذا كانت مائزال صحيحة (النظريات مشهورة بأنها تأتى وتذهب)، إذا كان لمثل هذه النظريات علاقة بعمله، لكنه يجب ألا يدع نفسه مقيداً بإحدى هذه النظريات. ويجب على الناقد أن يتذكر دائماً ما قاله جان رينوار عن النظريات:

"إننى لا أستطيع أن أومن بالأفكار العامة، لا أستطيع أن أومن بها على الإطلاق، إننى أحاول بكل جهدى أن أحترم الشخصية الإنسانية إلى درجة أننى لا أشعر أنه يجب أن تكون هناك مصداقية فى كل الأفكار. فى الوقت ذاته فإننى أومن أن كل الأفكار صحيحة فى حد ذاتها، وأن تطبيقها هو الذى يعطيها قيمة أو لا تكون لها هذه القيمة فى ظروف معينة... إننى لا أومن أن هناك حقائق مطلقة، لكننى أومن حقاً بالسماوات الإنسانية المطلقة، مثل السماحة وهى من السماوات الأساسية فى هذا السياق". (مقتبس فى ساريس، "مقابلات مع مخرجين سينمائيين"، ص ٤٢٤).

إف. آر. ليفيس، وأسئلة القيمة

لا يمكن للمرء أن يناقش النقد، ووظيفته داخل المجتمع، وأهدافه وطبيعته الأساسية، دون الإشارة إلى أعمال إف آر ليفيس (١٨٩٥-١٩٧٨)، وربما هو أهم ناقد باللغة الإنجليزية فى أى وسيط فنى منذ منتصف العشرين. وبرغم أن أعماله غير مشهورة الآن إلى حد كبير (أو حتى غير مقروءة)، وبرغم أنه لم يظهر اهتماماً بالسينما، فإن أى شخص يطمح أن

يكون ناقدًا لأي فن يجب أن يعرف أعماله، وهو ما يستلزم أيضًا معرفة الشخصيات المهمة في الأدب الإنجليزي.

ينتمي ليفيس إلى عالم مختلف نوعًا ما عن عالما، الذي سوف يرفض بالتأكيد "المعايير" التي حافظ عليها حتى النهاية. لقد شب ليفيس في إنجلترا في عصر الملكة فيكتوريا والملك إدوارد. وتكون تمامًا كناقدا بحلول الثلاثينيات. وكان رد فعله سيكون الرعب تجاه "الثورة الجنسية"، وبرغم أنه كان يحتفى - بنوع من الوسواس المتكرر أحيانًا - بأعمال دي إتش لورانس، والتي كانت رواياته في وقت ما صادمة حتى إنه تم منعها (والذي يبدو الآن كما لو أنه أصبح عتيق الطراز بشكل غريب!).

وكان ليفيس يتلقى اللوم مرارًا على ما كان في الحقيقة نقاط قوته الكبرى: رفضه الدائم لتعريف نظري واضح لأعماله. وما كان يقصده بـ "المعايير النقدية" لا يمكن أن يكون - في ذاته - مرتبطًا بنظرية محددة ما في الأدب أو الفن. ويجب أن يكون الناقد - قبل كل شيء - منفتحًا أمام التجارب والأفكار الجديدة، ويجب ألا تكون المعايير النقدية مجموعة من القواعد الجاهزة التي يمكن أن يطبقها المرء على كل تجليات العبقرية. يجب أن يكون الناقد حرًا ومرنًا، والمعايير تتبع بشكل طبيعي من المقارنة الدائمة، وإذا كانت هناك قيمة نهائية موجودة - يمكن أن نلجأ إليها - فإنه لا يمكن تحديدها إذا تجاوزت نقطة معينة: "الحياة"، خصائص الحياة، فهم الحياة، والمجتمع الإنساني، والعلاقات الإنسانية. وحكم القيمة - بطبيعته - لا يمكن إثباته علميًا. ومن هنا التعريف الشهير الذي قدمه ليفيس للجدل النظري المثالي، بأنه العملية المتنامية التي ليس لها إجابة نهائية: "هذا هو الأمر، أليس كذلك؟"، "بلى، لكن...". إن تلك هي نقطة قوة تناول ليفيس التي أدت

اليوم إلى إهماله، حتى في الأوساط الأكاديمية. إن كل شئ الآن يجب أن يدعمه أساس نظري قوى، حتى لو كان ذلك الأساس (الذي هو في جانب كبير منه نوع من الموضة) يتغير كل عدة سنوات. والنقد كما يفهمه ليفيس (في التعريف الشهير عند تي إس إيليوت: "السعى المشترك للحكم الصادق") لا يتم تطبيقه اليوم في الجامعات إلا نادراً، فقد حل محله الأمان الظاهري لـ "النظرية"، آخر نظرية على الموضة، والتي تقدم وسيلة لتصنيف كل ما يقابله المرء من عمل جديد.

من المستحيل اليوم أن يكون المرء ناقدًا مخلصًا لأفكار ليفيس (خاصة في السينما، حيث المتطلبات مختلفة تمامًا عن متطلبات الأدب). لقد كان من المحوري لأعمال ليفيس رؤيته للجامعة باعتبارها "مركزاً خلاقاً للمدينة". لقد تعرضت الجامعة الحديثة للتحلل. تحت رعاية الرأسمالية "المتطورة"، وإلى مؤسسة للتدريب على اتخاذ حياة مهنية. ولم يعد هناك "مركز خلاق للمدينة". بل هناك مجموعات صغيرة، متفرقة، متصارعة. لكل منها خططها وأهدافها الخاصة، وهي تحاول أن تقوم تحلل الثقافة الغربية الذي يبدو أنه لا يمكن علاجه. ومن منظرينا وسط هذا الانحدار، وبوضع السينما في أذهاننا، فإن مبادئ ليفيس تكشف عن ثلاث ثغرات أو نقاط ضعف:

١ - الرفض الكامل للثقافة الجماهيرية: تمسك ليفيس - وهو على حق تماماً، بأن الثقافة الجماهيرية قد تلوّث بشكل كامل بالرأسمالية، وما تنتجته متعلق في الأساس بكسب المال، ومزيد من المال. ومع ذلك فإن النقد السينمائي والنظرية السينمائية كانا يضربان بجذورهما بقوة في هوليوود الكلاسيكية، والتي يمكن للمرء أن يدركها اليوم باعتبارها فترة من الشراء غير العادي؛ لكنها كانت في نظر ليفيس فراغاً شاملاً. لقد كان قادراً على

تذوق الثقافة الجماهيرية للماضى وتقديره، فى الفترات التى كان فيها الفنانون الكبار يعملون فى هارمونية كاملة مع جمهورهم (كانت الدراما فى عصر إليزابيث مركزة فى شكسبير، وكانت الرواية فى عصر فيكتوريا مركزة فى ديكنز)، لكنه لم يكن قادراً قط على أن يرى أن سينما هوليوود ما قبل عام ١٩٦٠ تمثل فناً شائعاً وشعبياً. تمكن مقارنته فى الكثير من النواحي بإيطاليا فى عصر النهضة، وبالدراما فى عصر إليزابيث، وفيينا فى عصر موزار وهايدن. لقد كانت تلك فترة عمل فيها الفنانون معاً، وأثروا فى بعضهم، وكانوا يستعيرون من بعضهم، ويطورون مجموعة ثرية من المواضيع والأنماط، دون أى إحساس بالاغتراب عن الجمهور العام: نوع الفن (أكثر أنواع الفن ثراءً) الذى يوجد اليوم بالكاد. ويمكن أن نجد بقايا هذا الفن فى موسيقى الروك، وقد أثر فيه سلبياً المدى المحدود نسبياً للتعبير والعاطفة الإنسانية. وقد اقتصر على إمتاع الجمهور "الشاب"، ومال إلى التعرض للتخلص منه بعد أن تنتهى الموضة الخاصة به.

كما أثر سلبياً على سينما هوليوود منذ بدايتها بالحقيقة البسيطة أن إنتاج الفيلم يتطلب قدراً كبيراً من المال أكثر من كتابة رواية أو مسرحية، أو تأليف سيمفونية، أو رسم لوحة. ومع ذلك - وكما هو الحال مع شكسبير، أو هايدن، أو ليوناردو دافينشى - فإن سينمائيين مثل هوارد هوكس (١٨٩٦-١٩٧٧)، وجون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣)، وليو ماكارى (١٨٩٨-١٩٦٩)، وألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠)، كانوا قادرين على الإحساس بالجمهور والتواصل معه، و"إعطائه ما يريد"، دون تقديم تنازلات كبيرة. إنهم استطاعوا أن يصنعوا الأفلام التى أرادوا صنعها، واستمتعوا بصناعتها، والحفاظ فى الوقت ذاته على جمهورهم. واليوم فإن الاهتمام النقدى الذكى

بالأفلام التى تتجاوز ما هو "تشخيصى" يجب أن عليه أن يتحول إلى سينما "دور عرض الفن"، أو الخروج كلية من السينما الغربية، إلى تايوان، وهونج كونج، وإيران، وأفريقيا، وتايلاند.

٢- الانخراط السياسى: برغم أن ليفيس كان يقر بالحاجة الملحة إلى تغيير اجتماعى كبير، فإنه لم يقدّم قط بتحليل الأدب من وجهة نظر سياسية صريحة. لقد أظهر فى بداياته اهتمامًا بالماركسية، لكنه أدرك أن تطور ثقافة قوية وحيوية تتركز على الفنون (خاصة الأدب) لم تكن على قمة أولوياته. لقد رأى الأدب العظيم باعتباره مهمّة بـ "الحياة"، وهو مصطلح لم يقدّم بتعريفه قط بدقة، لكن من الواضح أنه كان يتضمن تحقيق الذات، والصحة النفسية، وتطور علاقات إيجابية وحيوية، والإشباع، والسماحة، والإنسانية. و"الذكاء حول الحياة" عبارة متكررة فى تحليلاته.

لقد كان واعيًا تمامًا بتحلل الثقافة الغربية المعاصرة، وأعماله الأخيرة تظهر أساسًا متزايدًا، وهو ما نتج عنه تكرار كأنه وسواس قهري قد يكون مثيرًا للملل. ولدى المرء شعور بأنه تم اختزاله إلى أن يدفع نفسه إلى اعتقاد - ضد كل الأدلة - أن أفكاره ما تزال قابلة للتحقيق. وبرغم أنه يبدو من الضروري أن نتذكر دائمًا فى تعاملنا مع الفن "الحياة" بالمعنى الكامل الذى قصده، فإن الناقد المسئول (للسينما أو أى شئ آخر) يكون أيضًا ملتزمًا بالنضال من أجل بقائنا، بالدفاع عن أفلام، أو الهجوم على أفلام، من وجهة نظر سياسية. إن كل شئ آخر يكون تضييعًا لوقت ثمين.

٣- مشكلة القصيدة: لم يظهر ليفيس أى اهتمام بأعمال فرويد أو تطور نظرية التحليل النفسى. وعندما يحلل قصيدة أو رواية، فإن الافتراض الأساسى هو أن المؤلف يعرف تمامًا ما يفعله. إننا نبدو اليوم كما لو أننا

ذهبنا - بشكل خطر إلى حد ما - إلى الطريق النقيض، فنحن نحلل الأفلام من خلال "النصوص الفرعية" (ما بين السطور) التي ربما (وفى بعض الأحيان يجب أن تكون) قد نبعت من اللاوعى، فيما تحد مستوى قصد الفنان.

إن هذا يمثل سحرًا وإغواء، لكنه خطر أيضًا. أين يمكن أن نرسم الخط الفاصل؟ إن السؤال يبرز بشكل كبير في مناقشة الأعمال الصغيرة داخل دائرة "الترفيه"، حيث يعمل السينمائيون داخل حدود المواضيع النمطية. سوف يكون من العبث إلى حد كبير البحث عن نصوص فرعية "لاواعية" في أفلام - على سبيل المثال - مايكل هانيكه (ولد عام ١٩٤٢)، أو هو هسياو هسين (ولد عام ١٩٤٧)، أو عباس كياروستامي (ولد عام ١٩٤٠)، وهم فنانون كبار يملكون وعيًا كاملاً بمادة موضوعاتهم. لكن يجب على النقاد في كل الحالات أن يمارسوا حرصًا محددًا: إنهم قد يجدون المعاني التي يزرعونها بأنفسهم في العمل. إن اكتشاف معنى غير واع يمكن تبريره إذا كان يكشف عن نص فرعي متسق يمكن العثور عليه طوال العمل. وفرويد نفسه اعترف بأن "السيجار في بعض الحالات ليس إلا سيجارًا"، وصدق فهم وقراءة وجود سيجار ما على أنه رمز للقضيبي يعتمد على السياق (الشخص الذي يدخنه، والموقف الذي يتم فيه تدخينه، وارتباطه بالصورة في مناطق أخرى من الفيلم). لقد أبدى المخرج جورج روميرو دهشته في تفسير فيلم "ليلة الموتى الأحياء" (النسخة الأصلية لعام ١٩٦٨) أنه عن التوترات والإحباطات والقمع داخل العائلة، لكن الفيلم كله، بدءًا من المشهد الافتتاحي، مع كل الشخصيات فيه، يبدو وكأنه يفرض هذه القراءة.

لماذا إذن يظل ليفيس يثير اهتمامنا؟ بشكل عام، فإننا في حاجة إلى نموذج وإلى الصفات التي تشكله وتحويه: جديته العميقة، التزامه، صلابته،

عمق اهتماماته، إحساسه بالقيمة في عالم تبدو فيه كل القيم وكأنها تتحرف وتتجرف بسرعة إلى قيم السوق. لقد كان من ينتقدون ليفيس يسخرون من فكرته عن أن الفن العظيم "ذكي بشأن الحياة"، لكن قوة هذه الفرضية تصبح واضحة عند تطبيقه العملي على السينما مثل تطبيقه على الأدب، كما توضح أمثلة قليلة، سلبية وإيجابية. خذ مثلاً لفيلم فاز بعدة جوائز أوسكار، من بينها أفضل فيلم، هو "شيكاجو" (٢٠٠٢) من إخراج بوب مارشال، فهو في جوهره احتفاء بالنفاق والازدواجية والسخرية المريرة والعمل الفردي والروح الوضيعة، هل هو "ذكي بشأن الحياة"؟ إن الجوائز التي فاز بها تقول لنا الكثير حول الحالة المعاصرة للمدنية ومعاييرها. وعلى الطرف الآخر يمكن للمرء استخدام مقولة ليفيس ليثير الشكوك حول فيلم اعتبر لسنوات طويلة، وعلى نطاق واسع، أفضل فيلم على الإطلاق، وهو "المواطن كين" (١٩٤١) من إخراج أورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥). لا يمكن لأحد - فيما أعتقد - أن ينكر ذكاء هذا الفيلم، وقوته، ومكانته كعلامة في تطور السينما. لكن هل يمكن الشك قليلاً في هذا الذكاء ذاته؟ هل ذكاء ويلز الذي لا يمكن إنكاره، وفهمه المذهل للوسيط الذي اختاره، قد تم استخدامهما للاحتفاء بذاته وبعبقريته، باعتباره ساحر السينما؟ إن إثارة مثل هذه الأسئلة، وتحدي الحكمة المتفق عليها، هي طريقة لفتح الجدل، خاصة الجدل حول القيم الإنسانية. وهناك أفلام أخرى، أقل إصراراً على عظمتها، يمكن تقديمها باعتبارها أمثلة على "الذكاء بشأن الحياة": والأمثلة التي قد ترد على الفور إلى الذهن (والباقية داخل حدود هوليوود الكلاسيكية تتضمن "تابو" (إف دابليو مورناو، ١٩٣١)، "ريو برافو" (هوكس، ١٩٥٩)، "اصنع طريقاً إلى الغد" (ماكاري، ١٩٣٧)، "رسالة من امرأة مجهولة" (ماكس أوفولس، ١٩٤٨)، "دوار" (هيتشكوك، ١٩٥٨)، وهي أفلام يبدو صانعها مخلصاً لتجسيد فكرة بدلاً من الانشغال بتعظيم ذاته.

وهناك بالطبع مناطق كاملة ذات تطبيقات نقدية مهمة لم تطرقها معالجة ليفيس، مثل تطور الأنماط الفيلمية الهوليودية (الويسترن، الفيلم الموسيقي، فيلم الرعب، كوميديا الاسكروبول)، ودلالات ذلك التطور من الناحية الاجتماعية. لكن مسائل المعايير، والقيمة، والأحكام النقدية التي تنتج عن ذلك، يجب أن تبقى وأن تكون ذات الأهمية الأكبر. يمكن للمرء أن يناقش بالتفصيل (وبالعديد من الأمثلة) كيف ولماذا ازدهر "الفيلم نوار" خلال وفي أعقاب سنوات الحرب العالمية الثانية، ونظرته القائمة المتشائمة للتطور الأمريكي، جنباً إلى جنب - وكأنه ظل - فيلم الحرب الذي يعلى من شأن القيم الوطنية والمثالية. لكن الناقد الحقيقي يريد أيضاً أن يناقش التوزيعات المختلفة والقيمة النسبية لكل من - على سبيل المثال - "الصقر المألطي" (جون هيوستون، ١٩٤١)، "تأمين مزدوج" (بيلي وايلدر، ١٩٤٤)، "النوم الكبير" (هوكس، ١٩٤٦)، "من الماضي" (جاك تورنيه، ١٩٤٧). أو قد يبتعد الناقد عن هوليوود ويقفز في الزمان، ويتساءل عن كيف يقرأ المرء ويقيم أفلاماً مثل أفلام المخرج الألماني مايكل هانيكه، وكيف أن هذه الأفلام ذات أهمية كبرى للنقد المكثف. ويجب على المرء أن يتذكر أن حكم القيمة بطبيعته الخاصة لا يمكن إثباته، بل يمكن فقط مناقشته والجدل حوله، وسوف يستمر هذا الجدل، وقد لا يمكن أبداً الوصول إلى اتفاق، وحتى لو كان هناك إجماع فإنه يمكن أن ينقلب في الجيل التالي. لكن تلك هي قوة الجدل النقدي الحقيقي، وليس ضعفه، إنه يضع النقد فوق النظرية التي يجب أن تكون في خدمة النقد. إن عملاً ذا أهمية وتعقيد ليس "حقيقة" يمكن إثباتها وتصنيفها، وهدف الجدل النقدي هو تطوير وتفتيح الحكم الشخصي، وتطوير الحساسية الفردية. إن مثل هذا الجدل يتجاوز تقييم فيلم محدد، ليدفع المرء إلى أن يتساءل ويعدل ويطور وينقح نظامه القيمي. ومن علامات تحليل ثقافتنا أن ذلك يبدو أن من النادر حدوثه.

تطور النقد والنظرية

من المثير للدهشة أن أياً من الحركات والتطورات المهمة في النظرية والنقد السينمائيين في ضوء أهميتها في السينما العالمية منذ أيام السينما الصامتة - لم تولد في الولايات المتحدة، برغم أن الأكاديميين الأمريكيين كانوا الأسرع في تبني التطورات الحادثة في أوروبا (خاصة في فرنسا) وفي بريطانيا.

وبنظرة مختصرة، يمكن تعقب البدايات في المجلتين البريطانيتين "سايت أند ساوند" (تأسست عام ١٩٣٤) وكذلك "سيكونس" (بعد عقد من ذلك التاريخ). وأصبحت المجلتان مرتبطتين إلى حد كبير، مع تنقل الكتاب بينهما، وكانت الشخصيات المهمة هي جافين لامبيرت، وكارل رايز (١٩٢٦-٢٠٠٢)، وليندساي أندرسون (١٩٢٣-١٩٩٤)، وهؤلاء آخر ثلاثة تحولوا إلى صناع أفلام بدرجات مختلفة من التميز، واعتبروا لفترة من الزمن "الموجة الجديدة البريطانية" (لكن دون مجال أو قوة "الموجة الجديدة" الفرنسية). وتكمن الأهمية التاريخية لهاتين المجلتين في محاولتهما المشتركة لجعل النقد (وبالتالي السينما البريطانية) ذي بعد سياسى صريح، وقد كان لرؤساء تحريرهما ونقادهما التزام قوى باليسار، وبالتالي لتطور سينما تتعامل بصراحة مع المشكلات الاجتماعية من منظور تقدمي. وكانت المجلتان تفضلان الأفلام البريطانية، بينما كانت الأفلام الهولندية يتم تشويهها أو معاملتها بقدر من الاستعلاء الثقافي على أنها أفلام هروبية ولمجرد التسلية، مع بعض الاستثناءات القليلة مثل فورد وهيتشوك، وكان أندرسون يفضل بشكل خاص فورد، كما أن هيتشوك كان ينظر إليه على أنه فنان متميز في أفلام الترفيه الجماهيرية. وحين تحول النقاد البارزون

المميزون إلى صناعة الأفلام، فقدت "سايت أند ساوند" الدافع السياسى الذى كان يحركها (تحت رئاسة تحرير بينلوبى هاوستون)، لكنها ظلت تحتفظ بموقفها المتعالى تجاه هوليوود.

لكن التطورات فى فرنسا خلال الخمسينيات وحتى الستينيات وبعدها - وكانت فى البداية تطورات أقل سياسية - فقد كانت أكثر تأثيراً وبقاء. وبطل أندريه بازان واحداً من الشخصيات المهمة فى تطور النقد السينمائى، وماتزال أعماله حية ومهمة حتى اليوم. لقد كان ناقداً ممارساً خلال الأربعينيات، وشارك فى تأسيس "كاييه دو سينما" (كراسات السينما) فى عام ١٩٥١، وكان بمثابة أب حنون طيب لصناع أفلام "الموجة الجديدة" (ويكاد ذلك أن يكون بمعنى حرفى بالنسبة لفرانسوا تروفو، ١٩٣٢-١٩٨٤)، بالإضافة إلى أنه صنع عدداً من النصوص بالغة الأهمية التى تستمر إعادة طباعتها فى كتب النقد التى تضم مجموعات من المقالات. وقد أدت مقالاتها بازان "تطور اللغة السينمائية" (١٩٦٨)، و"تطور نمط الفيلم الويسترن" (١٩٧٢)، من بين مقالات أخرى، إلى إعادة تقييم جذرية لهوليوود، وفتحت أفلام "الترفيه الجماهيرى" أمام إعادة التقييم الجاد الذى ماتزال تتردد أصداؤه. وحتى أكثر الأعمال الصارمة لأصحاب المنهج التفكيكى السيميوطيقى لم تؤثر سلباً على دفاعه (بل احتفائه) عن الواقعية، وهو الدافع الذى لم ينحدر أبداً إلى سذاجة رؤية هذه الواقعية على أنها نسخ للواقع دون وسيط. وأعمال بازان نموذج للنقد الذى يضرب بجذوره بقوة فى النظرية.

وكان بازان يشجع جيل "المشاغبين الشباب" للسينما الفرنسية خلال الخمسينيات والستينيات، أولاً كمنقاد فى "كراسات" (حيث كان يكتب كلود شابرول، وجان لوك جودار، وجاك ريفيت، وإيريك رومير، وتروفو، وحيث

أصبح رومير رئيساً للتحريك لاحقاً)، ثم كصانع أفلام. هل كان يمكن للموجة الجديدة أن توجد بدونها باعتباره القوة الدافعة المتواضع الكتوم؟ ربما، لكن من المؤكد أنها كانت سوف تكون مختلفة تماماً، وأكثر تشتتاً.

وبدا نقاد "كراسات" (الذين كانوا يبحثون عن مستقبلهم السينمائي) فى إعادة تقييم للسينما كلها، وكانت مهمتهم الأولى هو التقليل من شأن "الكلاسيكيات" الموقرة للجيل الأقدم من المخرجين الفرنسيين، أولاً لإخلاء الطريق أمام أسلوبهم ومادة موضوعاتهم المختلفة تماماً، والثورية فى بعض جوانبها، ومن هؤلاء المخرجين القدامى مارسيل كارنيه، وجوليان دوفيفيه، ورينيه كليمان، وإنرى جورج كلوزو، وجان ديلاوى، الذين وجدوا أنفسهم يوضعون فى مجموعة واحدة باعتبارهم "تقاليد الجودة" أو "سينما بابا"، حيث أصبح يُنظر إلى أفلامهم التى كانت تلقى المديح من قبل باعتبارها الآن إنتاجاً باهظاً مقيداً بحدود الاستوديو، وحيث كاتب السيناريو أكثر أهمية من المخرج، الذى كانت مهمته هى "تحقيق" realize السيناريو وليس صنع فيلمه الخاص به. لكن كان هناك مخرجون استثناهم نقاد "كراسات" من ذلك، مثل روبير بريسون، وأبيل جانص، وجاك بيكير، وجاك تاتى، وجان كوكتو، وقبلهم جميعاً جان رينوار (١٨٩٤-١٩٧٩)، وهو يمثل أباً آخر للموجة الجديدة، وكان هؤلاء جميعاً مخرجون يتميزون بسمات شخصية ومتفردة خاصة بهم، لذلك اعتبروا مبدعين وليسوا مجرد سينمائيين "يحققون" السيناريوهات.

وكان من الشخصيات الأقل نسبياً ألكسندر أستروك، الذى اخترع مصطلح "الكاميرا القلم" فى مقال منشور فى عام ١٩٤٩ فى "ليكران فرانسيز" (الشاشة الفرنسية) (رقم ١٤٤، أعيد طبعه فى بيتير جراهام، "الموجة الجديدة")، وقال إن الفيلم الشخصى تتم كتابته بالكاميرا بدلاً من القلم.

وكان أغلب مخرجى الموجة الجديدة المهمين يرتجلون كثيرًا، خاصة جودار (الذى كان يعمل بملخص سيناريو يمكن تطويره أو حتى طرحه جانبًا مع تطور التصوير)، كذلك ريفيت، الذى كان يشترك دائمًا فى كتابة سيناريوهات، عادة مع الممثلين. وبيع بعض التأثير بالواقعية الجديدة الإيطالية، خاصة تطورها الخاص على يد أحد روادها المهمين روبيرتو روسيليني (١٩٠٦-١٩٧٧)، خرج مخرجو الموجة الجديدة من الاستوديو إلى الشوارع، أو البنايات، أو المدن، أو الريف.

وكنقاد، كانت اهتماماتهم عالمية. هل كان من الممكن أن يصبح كينجى ميزوجوشى (١٨٩٨-١٩٥٦) مشهورًا (بجدارة) فى الغرب بدون كتاباتهم عنه ومديحهم له؟ هل كانت أفلام روسيليني مع إنجريد بيرجمان، "سترومبولي" (١٩٥٠)، و"أوربا ٥١" (١٩٥٢)، و"رحلة إلى إيطاليا" (١٩٥٣) - والتي رفضها واحتقرها النقاد الأنجلوساكسون - سوف تتألم احترامها كأعمال عظيمة؟ لكن أكبر ما ندين به لمخرجى ونقاد الموجة الجديدة يكمن بالتأكيد فى تحول مواقفهم النقدية تجاه هوليوود الكلاسيكية، وما يصاحب ذلك من تكوين "نظرية المؤلف" التى نالت المديح من البعض، والاشمئزاز من البعض الآخر.

إن كل من له عينان يستطيع أن يرى أن أفلام كارل دريبر (١٨٨٩-١٩٦٨)، ورينوار، وروسيليني، وميزوجوشى، وويلز، هى أفلام "شخصية" لم يكن من الممكن أن يصنعها شخص آخر. ومن ناحية أخرى فإن من الممكن أن يشاهد "النهر الأحمر" (١٩٤٨)، و"الشئ من عالم آخر" (١٩٥١)، و"شغل قروء" (١٩٥٢)، و"الرجال يفضلون الشقراوات" (١٩٥٣)، دون أن يلاحظ أبدًا أنها من إخراج شخص واحد، هو هوارد هوكس. وقبل "كراسات"، كان القليل من الناس يهتمون بقراءة اسم المخرج على تيّترات

أفلام هوليوود، ناهيك عن أن يربط بين أفلام متنوعة وإن كانت متسقة وذات صلة في أفكارها. هل كنا نستطيع - بدون "كراسات" - أن نشاهد اليوم أسابيع أفلام من الأرشيفات السينمائية، ليس فقط عن هيتشكوك وفورد، ولكن أيضًا عن هوكس، وأنطوني مان، وليو ماكارى، وفينسينت مينيللي، ونيكولاس راى، وبيللى وايلدر، وأوتو بريمينجر، وسام فوللر، وباد بويتشر؟

ولبعض الوقت تعرضت "كراسات" لسخرية الأنجلوساكسون بسبب مبالغتها، مثل قول جودار بأن "السينما هي نيكولاس راى"، فلماذا لا تكون "السينما هي ميزوجوشى" أو "كارل دريبر" أو حتى "جان لوك جودار"؟ وتعرضت كثير من المراجعات إلى الاعتراض بأن قراءات الأفلام مغرقة فى التجريد والفلسفة والميتافيزيقا، بما لا يجعلها تقوم بما يجب عليها تجاه أعمال مجسدة ومفهومة، وبأن نظرية "المؤلف" (التي تنسب بشكل مفرط فى العمومية للمخرج سلطة كاملة على كل عناصر الفيلم) يمكن أن تنطبق دون مبالغة على عدد قليل من المخرجين (هوكس، وماكارى، وبريمينجر) الذين كانوا أيضًا منتجى أعمالهم، لكنهم كانوا أيضًا يعملون داخل قيود نظام الاستوديو، باهتمامه بشباك التذاكر، وميثاق الإنتاج (الرقابة)، ووجود "النجوم". ومع ذلك كان لمجلة "كراسات" أثر إيجابى ودائم على درجة الجدية تجاه ما كان يُنظر إليه عادة على أنه تسلية عابرة.

وخارج فرنسا، كان إعادة اكتشاف "كراسات" لهوليوود الكلاسيكية دافعًا لرد فعلين مختلفين تمامًا، فى إنجلترا كان من المتوقع أن ترى "سايت أند ساوند" هذا الأمر سخيًا إلى حد ما، ومن ناحية أخرى كان ذلك دافعًا لوجود مجلة "موفى" التي تأسست فى عام ١٩٦٢ بواسطة مجموعة من الشباب فى سنواتهم النهائية فى جامعة أكسفورد، وكان أيان كاميرون، وفى

إف بيركنز، ومارك شيفاس، قد جذبوا الانتباه بعمود سينمائي في "أكسفورد أوبينيون"، وقاموا مع بول مايرز بيرج بإنشاء هيئة تحرير "موفى"، ولحق بهم فيما بعد روبن وود، ومايكل ووكر، وريتشارد داير، وتشارلز بار، وجيم هيلبير، ودوجلاس باي، وأخيرًا أندرو بريتون. ومن بين المجموعة الأصلية، كانت الأقدمية الأكبر كناقذ من نصيب إف بيركنز، والذي يبقّى كتابه "الفيلم كفيلم" (أو "السينما كسينما" - المترجم) (الذي يتعمد أن يناقض عنوان كتاب "السينما كفن") (هذا كتاب لرائد الشكلائية السينمائية رودولف آرنهايم، نشر في عام ١٩٣٣ - المترجم) كنص مهم. ويجب رؤية "موفى" (واسمها يتعمد الإيحاء بهوليوود) باعتبارها خلفًا مباشرًا لمجلة "كراسات"، ومع ذلك فإنها تختلف في طابعها تمامًا، فتحليلاتها أكثر تجسّدًا، ومرتبطة بشكل وثيق بالنصوص (الأفلام)، ونادرًا ما تتطلق (مثلما تفعل "كراسات") في الجموح داخل تأملات ميتافيزيقية. إن هذا التعارض بين "سايت آند ساوند" و"موفى" تكرر في الولايات المتحدة، مع هجوم بولين كايل على "موفى" لمبالغتها المزعومة، وقيام أندرو ساريس (الذي كان هدفًا أساسيًا لهجوم كايل منذ أن كتب "ملاحظات عن نظرية المؤلف" في عام ١٩٦٢) بكتابة كتاب "السينما الأمريكية" في عام ١٩٦٨، بتصنيفه الرائد والطموح لكل المخرجين الهوليوديين من كل الطبقات، والذي يبقّى نصًا مرجعيًا مفيدًا.

وكان المشهد البريطاني معقدًا مع التطورات داخل المجلة الأكثر أكاديمية "سكرين"، والتي طورت التحليل البنيوي بواسطة ألان لاڤيل (وآخرين)، وتقديم مفاهيم الأيقونية بواسطة كولين ماكارثر، وهو ما بدا تنبؤًا بما سوف يأتي من أحداث. لكن كل ذلك كان على وشك أن ينفجر إلى شظايا مع أحداث فرنسا في مايو ١٩٦٨، وأصداء هذه الأحداث في كل أنحاء عالم الثقافة.

مايو ١٩٦٨ والثورة فى النقد السينمائى

أستقبلت الاضطرابات الطلابية والعمالية فى فرنسا فى مايو ١٩٦٨ على نحو ما بشكل متفائل باعتبارها "الثورة الفرنسية الثانية"، وهو ما حوّل "كراسات" بين عشية وضحاها، وأوحى بثورة مماثلة فى أفلام جودار. لقد كان التحول الهائل إلى اليسار، والالتزام المتحمس بماركس وماو، لا يتطلبان فقط مواقف جديدة، بل أيضًا طريقة جديدة تمامًا فى التفكير، ومفردات جديدة للتعبير عن هذا الفكر الجديد، لتولد سيميوطيقا للسينما وتزدهر. وأصبح رولان بارت، وكريستيان ميتز، وجاك لاكان، مؤثرين بدرجة كبيرة، وتم الإعلان (قبل الأوان إلى حد ما) عن أن الفن التقليدى قد مات، أو على الأقل بات مهجورًا وعتيقًا. وكان النموذج المميز والمؤثر على نطاق واسع هو التحليل التفصيلى الدقيق الذى يعتمد على ماركس ولاكان لفيلم جون فورد "مستر لينكولن الشاب" (١٩٣٩)، وهو التحليل الذى تم صنعه بشكل جماعى عن طريق مجموعة جديدة من نقاد "كراسات"، ويستحق مكانه فى تاريخ السينما باعتباره من النصوص الأساسية. وسرعان ما سار النقد البريطانى فى الطريق نفسه، مع العمل المهم لبينتر وولين "العلامات والمعنى فى السينما" (١٩٦٩، منقح فى عام ١٩٧٢)، والذى يبقى أيضًا نصًا أساسيًا. وفى الوقت الذى تبنت فيه "موفى" عديدًا من الأهداف والمواقف الأصلية لمجلة "كراسات"، فإن "سكرين" هى التى تولت عندئذ تحدى ما هو جديد، وتحولت على الفور إلى السيميوطيقا. ونشرت المجلة ترجمة لمقال "مستر لينكولن الشاب، وثلى ذلك الكثير من الدراسات فى ذات الاتجاه. وبمعايير الطموح الخالص، فإنه يمكن تمييز ستيفن هيث وتحليله من جزأين وتفكيك فيلم ويلز "لمسة الشر" (١٩٥٨).

لقد كان أنصار السيميوطيقا يتوقعون أنها لن تغير النقد فقط ، بل سوف تغير العالم أيضًا. وفشلها فى تحقيق ذلك يكمن إلى حد كبير فى أنها ظلت

لغة للنخبة، وفشلت دراستها ودارسوها فى عبور الفجوة بينهم وبين القراء بشكل عام، ولعلها فجوة لا يمكن فى الحقيقة عبورها. وكان تأثير السيميوطيقا خارج الحدود الأكاديمية بالغ الضالة، برغم أنها داخل تلك الحدود استمرت - ليس فى الازدهار - ولكن فى الوجود على الأقل، وطورت مراحل جديدة، وأقامت علاقة مع الكلمة الرنانة التى أصبحت موضوعة: ما بعد الحداثة. ومع ذلك فإن تأثيرها على المعالجات النقدية التقليدية كان مدمرًا (وهو ما لا يعنى إنكار مصداقيتها أو قيمتها فى إسهاماتها). فقد أصبحت كلمة "النزعة الإنسانية" كلمة سيئة، لكن ما النزعة الإنسانية غير الإيمان بأهمية العواطف الإنسانية، وردود الفعل الإنسانية، والرغبات الإنسانية، والمخاوف الإنسانية، بالنسبة لنا جميعًا، ومن ثم أهمية الأفعال، والدوافع، والسلوك، والملاءمة لتحقيق إحساس التحقق، والفهم، والحوار، والاهتمام؟ هل لم تعد هذه الأمور مهمة، هل أصبحت عتيقة ومهملة مثل طرق التناول التى كان يتم التعبير عنها بواسطتها؟ إن السيميوطيقا أداة، وهى أداة ذات قيمة، لكن كان يتم فهمها خطأ أحيانًا على أنها الغاية النهائية. وهكذا فإن النقد الذى يتم تعريفه هنا بشكل فضفاض على أنه يقوم على الإحساس بالقيمة - حل محله "التفكيك"، الذى ينتظر "برهانًا" مزعومًا. لقد بدا انتصارًا نهائيًا لما أطلق عليه ليفيس (باستخدام تعبير جبريمى بنتام) "عالم بنتام التكنولوجى"، عالم النزعة النفعية التى نمت من الثورة الصناعية، وسخر منها تشارلز ديكنز بذكاء فى روايته "أزمة صعبة" (١٨٤٥)، والتى حللها ليفيس بدوره فى كتابه "ديكنز الروائى". وفى الفترة التى هيمنت فيها السيميوطيقا كان ليفيس بالطبع مطرودًا من المناهج الدراسية، وذلك هو الزمن الذى ينبغى فيه إعادة الاعتبار إليه.

لقد مانت المزاعم الهائلة حول السيميوطيقا، وتوارى الاهتمام المثير حولها. وبالإضافة إلى المقالات التى ذكرناها سابقًا، فإن السيميوطيقا قد

أنتجت في سنوات نشوتها مكانة دائمة، مثل أعمال بارت المهمة (وهي الأعمال المفهومة أكثر بين كل السيميوطيقيين)، مثل "أساطير" (١٩٥٧، ترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٧٢)، و "S/Z" (١٩٧٠، ترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٧٤)، وذلك التحليل العاشق، الذي يكاد أن يكون جملة بجملة، لرواية أونوريه دو بلزاك "سارازين"، كذلك تحليل ريموند بيللور لأعمال هيتشكوك (برغم أن أغلب القراء احتاجوا إلى وقت طويل لإدراك أن بيللور وهيث كانوا في الحقيقة يحبون الأفلام التي قاموا بتفكيكها). وبشكل أكثر عمومية، فإن السيميوطيقا علمتنا (حتى البعض منا الذين يشكون في أنها تقدم كل الإجابات) أن نكون أكثر دقة وصرامة في دراستنا للأفلام.

ومن النزعة الراديكالية للسبعينيات لم تتطور فقط السيميوطيقا، بل أيضًا وعى جديد بالعنصر والنزعة العنصرية وظهور النسوية الراديكالية. وأصبحت المقالة الرائدة التي كتبتها لورا ميلفي "المتعة البصرية والسينما الروائية" (١٩٧٥)، بصفحاتها القليلة الموجزة، بالغة التأثير وبسرعة شديدة، وفتحت الباب أمام طوفان من التحليلات النسوية، كان أغلبها مهتمًا بالكشف عن النزعة الجنسية الكامنة في بنية السينما الهوليودية. وكان من المستحيل التنبؤ بأن ميلفي - بتبسيطها الشديد الخطر لكل من هوكس وهيتشكوك - سوف تستمر في تقديم تحليلات متعاطفة ومعجبة بأفلام مثل "الرجال يفضلون الشقراوات"، و "سينة السمعة" (١٩٤٦)، لكن المبالغة في مقالاتها الأولى هي التي أعطت النسوية قوتها الدافعة. لقد فتحت أعمال ميلفي إمكانات زيادة الأصوات النسائية داخل مجال كان الرجال يسودونه تقليديًا، وكانت أعمالا (مثلما هو الحال مع السيميوطيقا ذاتها) ذات تنوع كبير ولكن مع تميز عظيم، كما في كتاب تانيا موديلسكي الرائع عن هيتشكوك "النساء اللاتي عرفن أكثر من اللازم" (١٩٨٨، مع طبعة مزيده جديدة في عام ٢٠٠٤).

المشهد النقدي اليوم... وغدا؟

فى بداية القرن الواحد والعشرين، تكتنف العالم مشكلات تتراوح من تدمير البيئة إلى الإرهاب، والتهديد بحرب نووية. وأفلام هوليوود تعكس ثقافة تحدى بها "ضجة" بلا نهاية"، وتحويل الجنس إلى سلعة، والإلهاء المستمر بثقافة القمامة. ومثل هذا السيناريو، فإن الجانب الهامشى المتواضع للنقد السينمائى يمكن أن يلعب مرة أخرى دورًا إيجابيًا.

ماذا يمكن للمرء اليوم أن يسأل داخل موقف ثقافى يزداد بأسًا، عن شخصية أسطورية لـ "ناقد مثالى"؟ أو لا ضرورة فهم متماسك للعلامات النقدية التى ذكرناها سابقًا، مع القدرة على الاعتماد وعلى الأخذ من كل ما يوافق الاحتياجات. وبالإضافة إلى النقاد الذين سبق ذكرهم هناك أسماء ستأتلى كافيل وويليام روثمان، وهما ممثلان ذكيان للنزعة المحافظة الجديدة. وكما أخبرنا بيير باولو بازوليني فى بداية فيلمه "ليال عربية" (ألف ليلة وليلة): "إن الحقيقة لا تكمن فى حلم واحد فقط، وإنما فى العديد من الأحلام"، إن بازان وبارت ليسا نقيضين، وأحدهما لا ينفى الآخر، لماذا إذن على المرء أن يختار بينهما؟ يجب أن نشعر بحرية الأخذ من أى شئ نجده مفيدًا، بدلا من افتراض أن نظرية جديدة واحدة تنفى كل النظريات السابقة.

وفى الخلفية يجب أن نستعيد العلاقات مع ليفيس و"أسئلة القيمة"، ولكن مع نزعة سياسية لم يكن ليفيس يقبلها قط (هل كان سيقبلها اليوم؟ ربما). إن قيمة أى فيلم بالنسبة لنا، سواء كان فيلمًا هوليوديًا كلاسيكيًا، أو طليعيًا، أو تسجيليًا، أو صامتًا أو ناطقًا، أو بالأبيض والأسود أو بالألوان، يجب ألا تعتمد فقط على السمات الجمالية، والمهارات الفنية، ومتعة اللحظية، ولكن أيضًا على ما يمكن أن نستفيد منه داخل وضع العالم الحالى.

انظر أيضاً:

"نظرية المؤلف"، "النمط الفيلمي"، "الأيديولوجيا"، "الصحف والمجلات"،
"ما بعد الحداثة"، "التحليل النفسي"، "الدعاية والترويج"، "نظرية الشواذ"، "نظرية
التلقي"، "السيميوطيقا"، "الفرجة والجمهور"، "البنوية وما بعد البنوية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Barthes, Roland. *Mythologies*. Edited and translated by Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.
- . *SSZ: An Essay*. Translated by Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.
- Bazin, André. *What Is Cinema?* Edited and translated by Hugh Gray. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1967–1971.
- Graham, Peter, ed. *The New Wave*. Garden City, NY: Doubleday, and London: Secker and Warburg, 1968.
- Heath, Stephen. "Film and System: Terms of Analysis." *Screen* 16, nos. 1–2 (Spring/Summer 1975): 91–113.
- Leavis, F. R. *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. New York: New York University Press, 1963.
- Leavis, F. R., and Q. D. Leavis. *Dickens, the Novelist*. London: Chatto and Windus, 1970.
- Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Translated by Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.
- Modleski, Tania. *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York and London: Methuen, 1988.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16, no. 3 (1975): 6–8. Reprinted in *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Perkins, Victor. *Film as Film: Understanding and Judging Movies*. Baltimore: Penguin, 1972.
- Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions, 1929–1968*. New York: Dutton, 1968. Revised ed., Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- , ed. *Interviews with Film Directors*. New York: Discus, 1969.
- Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*, revised ed. Bloomington: Indiana University Press, and London: British Film Institute, 1972.
- Wood, Robin. *Hitchcock's Films Revisited*. New York: Columbia University Press, 1989.

كتب هذا الفصل: روبن وود

أندرو بریتون

(ولد فى عام ١٩٥٢، توفى فى عام ١٩٩٤).

برغم أن فترة أندرو بریتون الإبداعية (لقد كان أكثر النقاد إبداعاً) لم تستمر إلا خمسة عشر عاماً فقط، فقد كان ناقدًا بالمعنى الكامل للكلمة. لقد كان يملك ذلك النوع من الذكاء الذى يشتمل على ويستوعب أكثر المصادر تنوعاً وتبايناً، ينقيها، ويصنع بينها ارتباطات، ويأخذ من أى مصدر يحتاجه ويحوّله لى يكون شيئاً خاصاً به. وكان من مراجعه الدائمة الماركسية (خاصة تروتسكى)، وفرويد، وإف آر ليفيس، والتى تبدو متعارضة لكنه كان يوازن بينها دائماً. إن الناقد المهتم بالقيمة، وبمعايير الإنجاز، سوف يحقق العظمة عندما يمتلك منظوراً يتجاوز ثقافياً وذهنياً إلى ما وراء حقل عمله الفعلى بكثير. وكان منظور بریتون يشمل (فيما وراء السينما) الأدب والموسيقى، اللذين كان لديه معرفة حميمة بهما، بالإضافة إلى نظرية ثقافية وسياسية.

كان عمله يضرب بجذوره بقوة فى التفكير السياسى الاجتماعى، بما فى ذلك النسوية الراديكالية، والمسائل العنصرية والعرقية، وحقوق المثليين. لكن أحكامه النقدية لم تكن قط مجرد أحكام سياسية، فقد كانت السياسة عنده مندمجة فى وعى جمالى متقّف، ولم يكن يخلط بين البيانات السياسية بالتحقيق المجسد والمكثف الضرورى لأى عمل فنى أصيل. وقد ساعده إدراكه المتقّف على

الاستيعاب بسهولة لكل مراحل وتقلبات النظرية النقدية. لقد تلقف السيميوطيقا منذ بدايتها، واستوعبها دون أدنى صعوبة، ليدرك بسرعة مزلقها ونقاط ضعفها، ليستخدم فقط ما يحتاجه منها ويهاجم بقيتها دون هوادة، كما فى مقالته: "أيدولوجيا سكرين". (فى إشارة إلى مجلة "سكرين" - المترجم).

وكان التزامه الرئيسى - ضمن طيف كامل وواسع من الأفكار التى يتعاطف معها والتى تشمل تاريخ السينما والسينما العالمية - بإنجازات هوليوود الكلاسيكية. وكانت قراءاته التفصيلية المدققة للأفلام، مثل "مانديجو، الآن، مسافر" و"قابلنى فى سانت لويس"، متأثرة بالسياسات الجنسية والعرقية، ونظرية التحليل النفسى، وتراث واسع من الأدب، وهى قراءات تستحق مكانة كلاسيكية باعتبارها نماذج نقدية. وتستحق دراسته الطويلة عن كاثرين هيبورن تقديراً وتوزيعاً أوسع بكثير مما حققته، فهى ليست فقط أكثر الدراسات ذكاء عن شخصية معقدة لنجمة وحياتها الفنية، لكنها تغطى أيضاً قضايا أعم مثل إنتاج الأستوديو، والنمط الفيلمى، ونظام النجوم، والمواضعات السينمائية، وأنماط الموضوعات، والتفاعل بين كل هذه العناصر.

ولم تكن أعماله شائعة فى الأوساط الأكاديمية لأنها تهاجم - أحياناً إلى حد التدمير - العديد من المواقف داخل الدوائر الأكاديمية حيث تم تبنيها بشكل مستهتر وبدون وعى نقدى، كذلك كانت تهاجم بالتالى تفسير هوليوود الكلاسيكية كما قدمه الناقد ديفيد بوردويل. لم يقدم أحد الإجابة قط عن هذه الأسئلة، لكن ذلك ليس لأنها أهملت ولكن لأنها غير قابلة للإجابة. والآن، عندما يبدأ العديد من الأكاديميين فى الوقوف أمام سيطرة النظرية على النقد، فإن أعمال بريتون تعود إلى البروز. وكانت وفاته فى عام ١٩٩٤ بمرض الإيدز خسارة كبيرة للنقد السينمائي.

FURTHER READING

- Britton, Andrew. "Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment." *Movie*, nos. 31/32 (Winter 1986): 1-42.
- . *Katharine Hepburn: Star as Feminist*. London: Studio Vista, 1995.
- . "Meet Me in St. Louis: Smith, or the Ambiguities." *CineAction*, no. 35 (1994): 29-40.
- . "A New Servitude: Bette Davis, *Now, Voyager*, and the Radicalism of the Women's Film." *CineAction*, nos. 26/27 (1992): 32-59.

Robin Wood

روبن وود

أندرو ساريس

(ولد فى نيويورك، ولاية نيويورك،
فى ٣١ أكتوبر ١٩٢٨).

كان أندرو ساريس رشيقيًا ومنطقيًا على الدوام فى تعبيره عن آرائه، وكان واحدًا من أهم النقاد السينمائيين الأمريكيين. ولا يمكن تقدير تأثيره على تشكيل الخريطة النقدية لآخر القرن العشرين، سواء لاشتراكه فى تطوير ثقافة سينمائية أكاديمية صارمة، أو لتبشيره بنظرية "المؤلف" وتقديمها للوعى الجماهيرى. وتؤسس فطنة كتاباته ووضوحها علامة مهمة فى التحليل المدقق والمقنع للأسلوب السينمائى.

وكان ساريس من بين الأصوات الرائدة لجيل جديد من عشاق السينما – أصحاب الإيمان الخاص بالسينما cultists باستخدام تعبيره – لبدء حياته المهنية فى عام ١٩٥٥، بالكتابة للجريدة المهمة "الثقافة السينمائية" (فيلم كالتشر) ليوناس ميكاس، حيث ساهم فى تطوير واحدة من الإصدارات الدورية الأولى المخصصة للدراسة النقدية الجادة للسينما. وبعد فترة إقامة قصيرة فى باريس فى عام ١٩٦٠، بدأ فى كتابة المراجعات النقدية للجريدة البديلة "فيلدج فويس" فى مدينة نيويورك، وكانت كتاباته تثير الجدل، وساهمت فى تحقيق مكانته باعتباره الناقد الأقدم فى الجريدة منذ عام ١٩٦٢ حتى ١٩٨٩.

ومع اتساع الثقافة السينمائية الأمريكية خلال الستينيات، استطاع ساريس أن يقدم أساساً نقدياً مهنيًا جديدًا من خلال مفهومين بالغى التأثير (ومثيرين للجدل)، استوردتهما من نقاد "كراسات" فى فرنسا: نظرية "المؤلف"، و"الميزانسين". وكان تطويره لإطار نقدى يتركز على دور المخرج وينبع من عدم الرضا عن "النقاد السوسيولوجي" - الكتاب نوى التوجه اليسارى الذين يبدون مهتمين بالسياسة أكثر من السينما - والذي تميل كتاباته إلى التبسيط فى الربط بين تاريخ السينما والتاريخ الاجتماعى. وبرغم أن محاولته لتأسيس نظرية المؤلف لم تكن مقنعة تمامًا، فإنها قد أحدثت جدلاً كبيراً فيما يتعلق بالعلاقات الإبداعية والتفسيرية بين المخرج، ومعاونيه، والجمهور ذاته. وعلاوة على ذلك كان ساريس فى تحليلاته النقدية واحداً من أوائل النقاد الذين ركزوا على الأسلوب أكثر من المضمون. ولم يكن هذا التداول تناولا لاسياسياً ويعتق الشكالية الخاوية، لكنه كان تأملاً متسقاً لعناصر الفيلم الأسلوبية وعناصر المحاكاة فيه، لصالح تمييز رؤية خاصة بالفنان تجاه العالم. وبالنسبة له فإن نجاح فيلم ما لا يعتمد على إسهامات فردية لمجموعة من المبدعين، ولكن على اتساق "شخصية مميزة للمؤلف"، تتبدى بوضوح فى النص الفرعى - أو "المعانى الداخلية" - للفيلم.

ومع النقاد الذين كانوا خصومه أحياناً، مثل بولين كايل فى "ذا نيويوركركر"، وستانلى كاوفمان فى "ذا نيو ريبابليك"، كان ساريس من بين أوائل جيل جديد من النقاد الذين كرسوا أنفسهم لرفع المكانة الثقافية للسينما، خاصة السينما الأمريكية. وفى جهوده لدعم السينما كفن قادر على التعبير

أكثر من كونها مجرد سلع تجارية، قام بالمساهمة في تأسيس "الجمعية الوطنية لنقاد السينما" في عام ١٩٦٦، كما قدم تاريخاً لهوليوود يدور حول "المؤلف"، في عمله الذي يصنف به درجات المخرجين "السينما الأمريكية" (١٩٦٨) الذي وضع فيه كل مراتب المخرجين المهمين الذين عملوا في هوليوود.

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Levy, Emmanuel, ed. *Citizen Sarris, American Film Critic*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2001.
- Sarris, Andrew. *The American Cinema, Directors and Directions, 1929-1968*. Revised ed. Cambridge, MA: Da Capo Press, 1996.
- . *Confessions of a Critic: On the Cinema, 1955-1969*. New York: Simon & Schuster, 1970.
- . *The Primal Screen: Essays on Film and Related Subjects*. New York: Simon & Schuster, 1973.
- , comp. *Interviews with Film Directors*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill, 1967.

آرون إي إن تيلور

كوبا "Cuba"

تعتبر كوبا حالة غير عادية في تاريخ سينما أمريكا اللاتينية. إن تاريخ السينما الكوبية هو تاريخ صناعة سينما كانت في السابق هادئة وكامنة، ثم عاشت تسارعاً مفاجئاً ومتفجراً بعد ثورة عام ١٩٥٩. وكان للسينما الكوبية دور غير عادي في صياغة الحوار الوطني حول الفن، والهوية، والوعي، والتغير الاجتماعي، وظهرت كواحدة من أكثر صناعات السينما القومية تميزاً وتأثيراً في المنطقة. وفي الوقت الذي كانت فيه كل صناعات السينما في أمريكا اللاتينية تصارع احتكار هوليوود للصناعة، فإن كوبا كانت تواجه أيضاً حصاراً اقتصادياً مستمراً - كان نتيجة علاقة تحدٍ معقدة مع الولايات المتحدة. وهذه العوامل تؤثر على كل من ظروف الإنتاج، ومضامين الأفلام ذاتها.

قبل الثورة

وصلت السينما لأول مرة إلى كوبا في عام ١٨٩٧، عندما أتى إليها أحد وكلاء الأخوين لومبير ليعرض الشرائط السينماتوغرافية المخترعة حديثاً، وأيضاً ليصور لقطات من المشاهد المحلية للجزيرة. ونما طلب هائل في كوبا على الصور المتحركة خلال النصف الأول من القرن، وتزايد عدد دور العرض السينمائية بشكل كبير. ففي عام ١٩٢٠ كان في هافانا ٥٠ داراً للعرض، وأكثر من ٣٠٠ في بقية أنحاء البلاد. وكانت هناك بعض الإنجازات الجماهيرية الجديرة بالذكر خلال تلك الفترة قبل الثورة، مثل

"عذراء الإحسان" (١٩٣٠)، وقصة عاطفية تحت أشجار النخيل" (١٩٣٥)، وكلاهما من إخراج رامون بيون، بالإضافة إلى وجود سينمائيين فى هذه الفترة المبكرة كانوا متوائمين مع الأنماط الفيلمية والأساليب التقليدية التى ميزت سينما أمريكا اللاتينية آنذاك. وبرغم هذه المحاولات وغيرها، فقد فشل وجود سينما قومية كاملة فى كوبا وبلدان أمريكا اللاتينية الأخرى، وكان السبب هو العوامل الاقتصادية والوضع المسيطر للموزعين من أمريكا الشمالية اللذين تحكموا فى صناعة السينما المحلية.

وخلال الأربعينيات والخمسينيات، تجمع السينمائيون الهواة من أنحاء مختلفة من الجزيرة، ليكونوا عددًا من نوادى السينما، والتى كانت تعرض وتنتج الأفلام، وقاموا بتأسيس مسابقات ومهرجانات لسينما الهواة، والتى ماتزال تشكل عنصرًا مهمًا فى الحياة الثقافية الكوبية حتى الآن. ومن أهم جمعيات الهواة جمعية "زماننا" (نويسترو تيمبو)، وهى منظمة ثقافية يسارية راديكالية تدعم جهود الانقلاب على نظام فولجينسيو باتيستا، الذى كان فى السلطة منذ عام ١٩٥٢. وكان من بين أعضاء الجمعية الشباب عديدون ممن سوف يصبحون مهمين فى السينما الكوبية الحديثة، مل ألفريدو جيفارو (ولد عام ١٩٢٥)، سانتياجو ألفاريز (١٩١٩-١٩٩٨)، توماس جويتيريز آليا (١٩٢٨-١٩٩٦)، خوليو جارسيا إسبينوزا (ولد عام ١٩٢٦). ودعمت الجمعية بقوة الثورة التى امتلكت السلطة فى ١ يناير ١٩٥٩، واعتلى فيها فيديل كاسترو سدة الرئاسة. وبعد الثورة انطلقت صناعة السينما القومية، وتطورت السينما القومية بكل طاقتها.

صناعة جديدة

بعد ثلاثة شهور، وفيما يعتبر أول قانون يتعلق بالحياة الثقافية أسست الحكومة الثورية صناعة السينما القومية، من خلال "المؤسسة الكوبية لفن وصناعة السينما" (ICAIC)، والتي كانت منذ بدايتها مكرسة لإنتاج السينما وترويجها باعتبارها أداة لتوصيل أفكار الثورة، واعتبار السينما وسيطاً للتعليم والبحث عن بديل أيديولوجي لهوليوود.

وفى عام ١٩٦٠ تأسست مجلة "السينما الكوبية"، بدعم من المؤسسة، وظلت واحدة من المصادر الأساسية للنقد والتحليل السينمائيين فى كوبا، كما سجلت لوقائع تطور السينما الكوبية أولاً بأول. وكان التركيز الأكبر فى البداية على تطوير سجل بصرى للمشروع الثورى، واهتمت المؤسسة بإنتاج جرائد سينمائية وأفلام تسجيلية فى تلك السنوات المبكرة. وكانت هذه الأفلام تستخدم لنشر المعلومات حول المبادرات الجديدة مثل الإصلاح الزراعى، والحملة الواسعة لمحو الأمية. ويسجل فيلم "للمرة الأولى" (أوكتافيو كورتازار، ١٩٦٧) لبدایات حركة السينما المتنقلة فى كوبا، حيث أدخلت السينما إلى المناطق الريفية التى كانت فى السابق بدون كهرباء، وهذا المثال هو واحد من أمثلة عديدة للجودة العالية والمشاعر الفياضة التى ميزت السينما التسجيلية الكوبية المبكرة منذ أول عقد للإنتاج السينمائى بعد الثورة.

وفى بلد اشتهر بأفلامه التسجيلية المبدعة، ميز سانتياجو ألفاريز نفسه باعتباره أشهر سينمائى تسجيلى كوبي خلال حياته الفنية الغزيرة والطويلة. كان يستخدم أقل المعدات، ويركز معظم جهوده على اقتباس استراتيجيات المونتاج السوفييتى من أجل تحقيق خطته وأهدافه، ليصنع مجموعة أفلام تتميز بالقوة، والإثارة، والابتكار، مثل "الإعصار" (١٩٦٣)، "الآن" (١٩٦٥)،

"هانوى، الثلاثاء الثالث عشر" (١٩٦٧)، "إل بي جيه" (١٩٦٨)، "٧٩ ربيعاً" (١٩٦٩)، وأفلام أخرى. واستكشف ألفاريز موضوعات النضال ضد الإمبريالية في العديد من أفضل أفلامه، وترك ورائه تراثاً سينمائياً مثيراً للجدل ترك تأثيره على الأجيال الجديدة من سينمائيى العالم الثالث.

وعلى نحو أقل شهرة لكن بشكل مهم نقدياً، جاءت الأفلام التسجيلية المتأملة وذات الطابع الغنائى (اليريكى) للمخرج نيكولاس جوليان لاندريان (١٩٣٨-٢٠٠٣)، والتي تظهر أصالة صوته السينمائى، وصنع ثلاثة عشر فيلماً للمؤسسة الكوبية، مثل "تحقيق صحفى" (١٩٦٦)، و"قهوة عربية" (١٩٦٨)، والتي لم تعرض كثيراً، برغم إعادة الاهتمام النقدى بأعماله قبل وقت قصير من وفاته فى عام ٢٠٠٣.

الهوية القومية والسينما الجدلية

هناك العديد أيضاً من الأفلام الروائية التى استكملت خلال العقد الأول المثير تحت إدارة المؤسسة، وهى الأفلام التى شكلت "السينما الكوبية الجديدة"، ومن هذه الأفلام من إخراج أليا "موت بيروقراطى" (١٩٦٦)، و"تكريات التخلف" (١٩٦٨). وأسس فيلم "موت بيروقراطى شغف الجمهور الكوبى بالنقد الاجتماعى الساخر، والقادمون من خارج المشهد الكوبى يندھشون فى العادة عندما يرون أن الأفلام المدعومة من الدولة مثل هذا الفيلم تتناول مناطق شذوذ النظام، لكن الحقيقة أن هذا الاتجاه - الذى يتجسد فى الأفلام التى تحاول تقليد أليا - يحددا واحدة من سمات السينما الكوبية. ومن ناحية أخرى فإن "تكريات التخلف" يوضح جانباً آخر مختلفاً تماماً عند أليا، وهو مثال على السينما الجدلية فى أرقى نماذجها. إنه فيلم يتسم بالثراء

من ناحية الموضوع والأسلوب، ويخلق فرصة لرفع مستوى الوعي السياسى داخل التجربة الفنية، ويحث المتفرج على حوار إيجابى مفتوح مع الفيلم.

كانت أفلام آليا والمخرجين الآخرين المبكرة من إنتاج المؤسسة، تقوم باستكشاف واسع لقضايا الهوية القومية الكوبية، وميراث الفترة الاستعمارية، والخطط والأهداف الثورية الجديدة، باستخدام أشكال وأنماط فيلمية مختلفة. وخلال هذه الفترة ذاتها، صنع هومبيرتو سولاس (ولد عام ١٩٤١) أفلامه الكلاسيكية مثل "مانويلا" (١٩٦٦) و"لوسيا" (١٩٦٨)، ليبدأ اتجاهًا فى استخدام بطله امرأة كتجسيد مجازى للهوية القومية المعقدة والمتطورة، وهى الأفلام التى أسست لمكانة سولاس كواحد من الأصوات الفنية الأصلية فى كوبا. وكان هذا الفيلم قد قاما بمونتاجهما ببراعة نيلسون رودريجز (ولد عام ١٩٣٨)، وهو أحد فناني المونتاج العظام فى كوبا، وتوضح الأفلام التى اشترك فيها المدى الذى كان فيه عنصرًا مكملًا فى السينما الكوبية منذ الثورة، فقد عمل فى العديد من - إن لم يكن معظم - الأفلام المهمة منذ ذلك التاريخ. وكانت استراتيجية سولاس فى استخدام شخصية هامشية لتجسيد الخطة القومية التقدمية، هى الاستراتيجية التى تلقفها مخرجون كوبيون آخرون، مثل "بورتريه ثيريزا" (١٩٧٩) إخراج باستور فيجا (١٩٤٠-٢٠٠٥)، و"حتى نقطة معينة" (١٩٨٣) من إخراج آليا، و"طريقة أو أخرى" (١٩٧٤) من إخراج سارا جوميز (١٩٤٣-١٩٧٤).

وخلال هذا العقد الأول الاستثنائى أيضًا، جاءت أفلام مثل "هجوم ماشيت الأول" (١٩٦٩)، لمانويل أوكافيو جوميز (١٩٣٤-١٩٨٨)، و"مغامرات خوان كوين كوين" (١٩٦٧) لجارسيا إسبينوزا، وهى الأفلام التى تتناول قضايا التاريخ والهوية، باستخدام أشكال أسلوبية مبتكرة، فى رفض

صريح للتواؤم مع الأنماط الفيلمية التقليدية، أو الوسائل التقليدية للسرد. وهذا السرد غير الخطى يتطلب نوعاً مختلفاً من الانتباه والمشاركة من جانب المتفرج، كما أنه يوضح النزوع إلى التجريب الذى كان جانباً من السينما الكوبية بعد الثورة منذ البدايات.

وكانت السنوات التى تلت سنوات الستينيات المزدهرة تعرف باسم "الخمس أعوام الرمادية"، إذ كانت فترة أصبح فيها الفن الكوبى يتم إنتاجه فى أجواء الامتثال الأيديولوجى، وبرغم ذلك فقد ظهر العديد من أفلام الدراما التاريخية المهمة، مثل "معركة كوبية ضد الشياطين" (١٩٧٢) و"العشاء الأخير" (١٩٧٦) من إخراج أليا، و"أيام الماء" (١٩٧١) من إخراج جوميز، و"يوميات خوسيه مارتى" من إخراج خوسيه ماسيب، و"قرانشيسكو الآخر" (١٩٧٥)، و"مولوالا" (١٩٧٩)، وكلاهما من إخراج سيرخيو جيرال (ولد عام ١٩٣٧).

وخلال الفترة ذاتها، كتب خوليو جارسيا إسبينوزا مقالة "من أجل سينما غير تامة"، والتى قال فيها إن الاكتمال التقنى للسينما الهوليودية هو هدف زائف، ودعت المقالة إلى أن يركز سينمائيو العالم الثالث بدلاً من ذلك على صنع أفلام تتطلب اشتراكاً إيجابياً من جانب المتفرج فى بناء وتشكيل الواقع الاجتماعى. وكان للمقالة تأثير كبير، وظلت واحدة من أهم الدراسات النظرية التى كتبها سينمائي من أمريكا اللاتينية. وفى عام ١٩٧٤ قامت مخرجة من السينمائيات القليلات فى المؤسسة الكوبية، وهى سارا جوميز، بصنع الفيلم الذى كان رمزاً لهذه المرحلة، هو "طريقة أو أخرى"، وهو فيلم يتسم بالراديكالية الإبداعية، التى تدمج الاستراتيجيات الروائية والتسجيلية فى تناول

طيف من القضايا الاجتماعية الملحة (مثل النزعة الذكورية، الثورة، التهميش، التغير الاجتماعي)، بقدر كبير من الحساسية والعمق. والفيلم عبارة عن حوار بين شخصيتين رئيسيتين، يعكس التوترات في المجتمع كله. وقد أكمل الفيلم أليا وجارسيا إسبينوزا بعد وفاة جوميز المبكر خلال مرحلة الإنتاج، وقد اكتسب الفيلم مكاناً يستحقه في قائمة أفضل الأفلام النسوية، وكان موضوعاً للعديد من الدراسات العالمية.

وبعد عامين من "ميثاق العائلة" الذي سعى لمواجهة الذكورية المتأصلة في المجتمع الكوبي، وحث على مستوى جديد من المشاركة الذكورية في تربية الأطفال، وخلال فترة تم فيها تشجيع المرأة الكوبية على دخول مجال العمل، صنع باستور فيجا فيلمه المثير للجدل "بورترية تيريزا" (١٩٧٩)، الذي يتناول قضايا عمل المرأة خارج المنزل، والمعايير المزدوجة للرجال والنساء، وقضايا حساسة أخرى، وأثار الفيلم جدلاً محلياً واسعاً، وأوضح كيف أن الأفكار النسوية ماتزال بعيدة عن التكامل في المجتمع الكوبي، كما أوضح أن التراث الذكوري سوف يستمر في احتلال مكانة داخل الخطة والأهداف الثورية. وفي أواخر هذا العام بدأ المهرجان السنوي لسينما أمريكا اللاتينية الجديدة في هافانا. ويظل هذا المهرجان حتى اليوم واحداً من أهم الأحداث الثقافية في كوبا، وأحد مهرجانات أمريكا اللاتينية السينمائية الكبرى، ويقدم فرصة للتبادل والحوار، ويتيح للعديد من الغرباء أن يروا كوبا والسينما الكوبية بأنفسهم.

وأبدت الثمانينيات ابتعاداً عن الأفلام المعقدة لجارسيا إسبينوزا والتي بشر بها في مقالته "السينما غير التامة"، وظهرت حركة عامة نحو استخدام

أشكال سينمائية أكثر جماهيرية وقابلية للتذوق. وكان إنتاج المؤسسة الكوبية متنوعاً، إذ يقدم طيفاً واسعاً من أفلام الدراما المعاصرة، وأفلام النقد الاجتماعي الساخر، والدراما التاريخية، وأفلام الأنماط الفيلمية. وظهرت مجموعة موهوبة جديدة من السينمائيين الكوبيين خلال تلك الفترة، لكن كان العديد من المراقبين يرون أن ذلك الإبداع المتفجر، والتميز الفني، للعقد الأول من الإنتاج في ظل المؤسسة، كانا مفتقدين في السينما الكوبية في الثمانينيات. لكن من الاستثناءات كان فيلم التحريك الطويل "مصاصو الدماء في هافانا" (١٩٨٥) من إخراج خوان بادرون (ولد عام ١٩٤٧)، وهو الفيلم الذي أُستقبل بحفاوة نقدية. لقد استحوذ بادرون على خيال الجماهير في عام ١٩٧٩ بفيلم التحريك Elpidio Valdes ، والذي أظهر أسلوباً بصرياً وحساسية سردية قوية. لقد ظهر في كوبا العديد من فناني التحريك الموهوبين، مثل توليو راجي، وماريو ريفاس، وآخرين، كما شهدت الثمانينيات مستوى عالياً غير عادي في إنتاج هذه الأفلام.

وفي عام ١٩٨٥ تأسست "المدرسة العالمية للسينما والتلفزيون" (EICTV) بدعم من "صندوق دعم سينما أمريكا اللاتينية الجديدة"، وكان أول مدير لها هو المخرج الأرجنتيني فيرناندو بيرى (ولد عام ١٩٢٥) الرائد في سينما أمريكا اللاتينية الجديدة. وقدمت السينما تحت إدارة خوليو جارسيا إسبينوزا كلية عالمية متميزة، وفيها يشترك الطلبة من كل أنحاء العالم في ورش وبرامج مع بعض الأسماء اللامعة مثل الكاتب الكولومبي جابرييل جارسيا ماركيث (ولد عام ١٩٢٨)، والمخرج الأمريكي فرانسيس فورد كوبولا (ولد عام ١٩٣٩)، وآخرين.

الفترة الخاصة وما بعدها

مع انهيار الاتحاد السوفييتي، دخلت كوبا ما يطلق عليه "الفترة الخاصة"، التي تتسم بالصعوبات الاقتصادية، والنقص في العديد من الموارد، وأزمة الهوية، عندما تم وضع المستقبل الاقتصادي والسياسي موضع التساؤل. ومن أهم أفلام عام ١٩٩١ الكوميديا السوداء التي أثارت جدلاً واسعاً "أليس في مدينة العجائب"، من إخراج دانييل دياز توريس (ولد عام ١٩٤٨)، وهو الفيلم الذي يستكشف توترات هذه الفترة باستخدام عالم فانتازي سريالي كخلفية، كما أخذ الفيلم التقاليد الكوبية في السخرية الاجتماعية إلى مستوى جديد.

وبعد عدة سنوات ظهر "الفرولة والشوكولاتة" (١٩٩٤) من إخراج توماس جوينيريز أليا وخوان كارلوس تابيو، وكتابة سينال باز، وهو الفيلم الذي حقق النجاح بسرعة وأصبح أكثر الأفلام نجاحاً في تاريخ السينما الكوبية. وقد تم ترشيح الفيلم للأوسكار عن أفضل فيلم أجنبي، وقدم السينما الكوبية لجمهور واسع أكثر من قبل. لقد اندهش الجمهور الأجنبي من أن الحكومة الكوبية تدعم مثل هذا الفيلم الذي ينتقد العقائدية السياسية. ثم جاء فيلم "جوانتاناميرا"، وهو في جوهره إعادة لفيلم "موت بيروقراطي" في أجواء عصرية، على خلفية من تناقضات "الفترة الخاصة"، وهذا الفيلم وداع حنون لكوبا وللشعب الكوبي، إذ كان أليا يحتضر بالفعل عندما صنعه، ويتكشف الفيلم كتأمل شخصي عن الموت، حتى لو كان في جانب منه تهريجياً، ومجازاً قومياً في الجانب الآخر.

وكان فيرناندو بيريز (ولد عام ١٩٤٤) قد بدأ حياته الفنية كمساعد مخرج لكل من أليا وسانتياجو ألفاريز، وقد ظهر كواحد من أهم المخرجين الكوبيين وأكثرهم أصالة. وفيلمه "مدغشقر" (١٩٩٤) و"الحياة أن تصفر"

(١٩٩٨) هما أفلام مجازية متألمة تشبه الأحلام، وتعالج قضايا مألوفة، من بينها قضية الهوية القومية، ولكن بطرق جديدة تماماً. إن أفلامه تسعى بشكل عاطفي ساحر إلى أن تتناول التوترات الداخلية التي تواجه الشعب الكويتي، بما في ذلك الحوار الداخلي المعقد حول ترك الجزيرة أو البقاء فيها. وكان فيلمه التسجيلي الذي فاز بجوائز "جناح هافانا" (٢٠٠٣)، حكاية مؤثرة عن يوم في حياة عديد من المقيمين في هافانا، وقد أُنْتُقِلَ الفيلم بمديح واسع وفاز بعدد من الجوائز العالمية.

لقد تناولت الأفلام الكويتية بشكل متزايد أفكار الرحيل عن كوبا أو العودة إليها، وتشظى العائلات أو إعادة وحدتها، بما في ذلك المحاولات السينمائية المتفاوتة مثل "نادا" (لا شيء) (٢٠٠١) من إخراج خوان كارلوس كريمانا مالبيرتي، و"عسل إلى أوشان" (٢٠٠١) من إخراج هومبيرتو سولاس. إن هذا الوعي المكثف بعلاقة كوبا بالعالم الخارجي ينعكس في الواقع الاقتصادي لصناعة السينما أيضاً. فكوبا تعتمد بشكل متزايد على الإنتاج المشترك مع البلدان الأخرى لصنع الفيلم، كما في الظروف الاقتصادية للصناعة ما تزال غير مستقرة.

وهناك العديد من الأفلام المهمة، التسجيلية والروائية، يتم صنعها بشكل مستقل عن المؤسسة الكويتية. وهناك محاولات حديثة، مثل "في الوريد" (٢٠٠٢) من إخراج نيرينس بيارد سوموهانو، و"جذور قلبي" (٢٠٠١) من إخراج جلوريا رولاندو، و"اليوم التالي" (٢٠٠١) من إخراج إسماعيل بيردومو وبلادامير زامورا، و"يوتوبيا" (٢٠٠٤) من إخراج أرتورو إينفانت، تعكس طيفاً واسعاً من الموضوعات المثيرة للجدل، والتي يسعى السينمائيون المستقلون لاستكشافها. ويواجه الإنتاج المستقل في كوبا العقبات ذاتها التي

يواجهها الإنتاج المستقل فى أى مكان آخر، فمن الصعب على السينمائيين المستقلين العثور على التوزيع والتمويل، ناهيك عن كسب عيشهم كفنانين خارج الصناعة. ومع ذلك، ومع تزايد تقنية الفيديو الرقمى، ومع مبادرات مثل "المهرجان العالمى للسينما ذات الميزانية المنخفضة" الذى أطلقه هومبيرتو سولاس بدءًا من عام ٢٠٠٣، فإن كل الإشارات تفيد بأن الإمكانيات الجديدة للتعبير السينمائى سوف تستمر فى التطور فى كوبا، وأن كوبا سوف تستمر فى تقديم إسهامات قيمة لسينما أمريكا اللاتينية.

انظر أيضاً:

"السينما القومية"، "السينما الثالثة".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

King, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. London: Verso, 1990.

Martin, Michael T., ed. *New Latin American Cinema, Volumes I and II*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1997.

Pick, Zuzana M., and Thomas G. Scharz. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993.

كتب هذا الفصل: روث جولديبرج

توماس جويتيريز آليا

(ولد فى هافانا، كوبا، فى ١١ ديسمبر ١٩٢٨،
توفى فى ١٦ أبريل ١٩٩٦).

توماس جويتيريز آليا هو أشهر مخرجى كوبا وأكثرهم جماهيرية (وهو معروف فى كوبا باسم "تيتون")، حصل على درجة فى القانون من جامعة هافانا بينما كان يصنع أفلامه الأولى، وذهب للدراسة فى "المركز التجريبي للسينما" فى روما، وكان تأثير الواقعية الجديدة الإيطالية واضحاً فى فيلمه "عامل الفحم"، والذي صنعه بالتعاون مع خوليو جارسيا إسبينوزا فى عام ١٩٥٥ بعد عودته إلى كوبا، وكان لهذا الفيلم دور مهم فى بداية الحركة المسيسة المعروفة باسم "سينما أمريكا اللاتينية الجديدة"، وكانت فى مقدمة محاولات سينمائيى أمريكا اللاتينية من أجل استكشاف التأثير السياسى المحتمل للوسيط السينمائى على القضايا الاجتماعية الملحة.

وكان آليا مناصراً متحمساً لثورة عام ١٩٥٩، وكان من بين مؤسسى "المؤسسة الكوبية لفن وصناعة السينما". وأعماله تصف ظلال وتناقضات الحياة اليومية فى كوبا الاشتراكية. وقد تحدث بصراحة عن واقع الثورة الكوبية بكل غرابيتها، ليقر بأهمية النقد الثقافى لعملية التغير الاجتماعى الجارية. وتتناول أفلامه الواقع السياسى المعقد، والعملية البيروقراطية العبيثة

المعقدة، واستمرارية العقلية الرجعية في مجتمع أعاد تكريس نفسه لتحقيق مثل عليا تقديمية.

وتعارض أفلام آليا، بدفئها وحيويتها وتعقيدها، التتميط في السينما الشيوعية التي تميل إلى الدعائية الجوفاء. وقد دعا آليا إلى "سينما جدلية"، تجعل المنفرد يشارك بشكل إيجابي في حوار دائم حول الحياة الكوبية.

وقد استكشف طيفاً واسعاً من الأنماط الفيلمية والأساليب طوال حياته الفنية الطويلة، التي قضاها في صنع أفلام تسجيلية، وكوميديّة، ودراما تاريخية ومعاصرة، وكانت أفلامه التاريخية مثل "معركة كوبية ضد الشياطين" (١٩٧٢)، و"العشاء الأخير" (١٩٧٦)، من بين أرقى الأمثلة على العديد من أفلام كوبا المهمة من هذا النمط. كما كانت كوميدياته، مثل "اثنا عشر كرسيًا" (١٩٦٠)، و"موت بيروقراطي" (١٩٦٦)، و"الناجون" (١٩٧٩)، و"جوانتاناميرا" (١٩٩٥)، تسخر بشكل متعاطف من الجنون البيروقراطي للنظام السياسي الكوبي، وتقلب القيم البرجوازية، واستخدم في هذه الأفلام كل استراتيجيات الهجاء الاجتماعي الساخر والتفريغ.

واشتهر آليا بأفلامه "ذكريات التخلف" (١٩٦٨) و"قراولة وشوكولاتة" (١٩٩٤)، والتي هي من بين الأفلام الكوبية الأكثر استقبالا للمديح. ويسجل فيلم "ذكريات التخلف" للحياة الداخلية لمنقف منعزل من الطبقة الوسطى يتزايد اغترابه عن محيطه بعد انتصار الثورة، لكنه يفتقد الاقتناع بالرحيل عن كوبا. وكان "قراولة وشوكولاتة" هو أول فيلم كوبي يتلقى ترشيحاً في الأوسكار عن أفضل فيلم أجنبي، ويدور الفيلم في السبعينيات خلال فترة الامتثال الأيديولوجي، وهو يركز على الصداقة بين رجل شاذ متقدم في

السن، وطالب جامعى مناضل سياسيًا. وفى معالجة أليا للفترة التاريخية، فإن الطالب المناضل هو الذى يتعرض لتحول وجدانى عميق، ويصل إلى أن يفهم أن الرجل الشاذ الذى يحطم التابوهات هو البطل الحقيقى.

مشاهدات مقترحة:

"اثنا عشر كرسياً (١٩٦٠)، "موت بيروقراطى" (١٩٦٦)، "تكريات التخلّف" (١٩٦٨)، "العشاء الأخير" (١٩٧٦)، "قراولة وشوكولاتة" (١٩٩٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Schroeder, Paul A. *Tomas Gutierrez Alex: The Dialectics of a Filmmaker*. New York: Routledge, 2002.

روث جولدبيرج

أفلام المجموعة الخاصة "Cult Film"

تستخدم عبارة "أفلام المجموعات الخاصة" الآن كثيرًا، وبشكل فضفاض تمامًا حتى إن المفهوم الذي تشير إليه أصبح من الصعب تحديده، خاصة في ضوء تنوع هذه الأفلام ذاتها والتي يتم جمعها معًا تحت هذا المصطلح. ورغم أن أفلام المجموعات الخاصة يشار إليها عادة كما لو كانت محددة تمامًا ونمطًا فيلميًا خاصًا، فإن هذا ليس صحيحًا، فهذه الأفلام تضم تنوعة هائلة من التصنيفات الشكلية والأسلوبية المختلفة. وفي الحقيقة أن العديد من أفلام المجموعات الخاصة يتم تصنيفها هكذا بسبب تعدد أنماطها والجمع بين هذه الأنماط أحيانًا في فيلم واحد، أو بسبب سماتها الغريبة التي تخرج بها تمامًا عن عالم نمط فيلمي محدد.

إن الأفلام قد تطور مجموعة من المعجبين بها المتحمسين لها بالعديد من الطرق: على أساس طريقة إنتاجها أو عرضها، أو بسبب سماتها الداخلية، أو من خلال التوجه إلى جمهور محدد. ويعتمد التعريف المعتاد لأفلام المجموعات الخاصة على إحساس بتمييزها عن سينما التيار السائد. وهذا التعريف يثير بالطبع قضايا حول دور فيلم المجموعات الخاصة كشكل من أشكال المعارضة، وعلاقته المتوترة مع عمليات تأسيس المؤسسات ووضع التصنيفات (السائدة - المترجم)، وفي العادة فإن معجبي أفلام المجموعات الخاصة يصفون هذه الأفلام باعتبارها مميزة عن صناعات السينما التجارية ووسائط الاتصال السائدة، ولكن العديد من هذه الأفلام هي

فى الحقيقة تعتمد تمامًا على السينما التجارية والوسائط السائدة أكثر مما يرغب هؤلاء المعجبون فى الإقرار به.

ومعظم أفلام المجموعات الخاصة منخفضة الميزانية، كما أن معظمها لا يخلو من العيوب بطريقة ما، حتى لو كان ذلك يعنى تمثيلًا روائيًا أو مؤثرات خاصة رخيصة. وبرغم أن العديد من هذه الأفلام تتناول مادة موضوع تكون منفرة أو عديمة الذوق، فإن أغلب الأفلام التى جمعت معجبين فإنها لم تفعل ذلك لأنها - بالضرورة - أفلام صادمة أو محرمة، ولكن لأنها مصنوعة من خلال وجهة نظر مغرقة فى الفردية، وتتضمن قصصًا غريبة، وشخصيات خارجة عن المألوف، وديكورات مبهرجة، وعناصر أخرى شاذة، قد تبدو من الظاهر بلا مغزى مثل ظهور صورة واحدة متفردة، أو ظهور نور كومبارس أداه ممثل أدوار ثانوية. والعديد من أفلام المجموعات الخاصة تقتقد القدرة على جذب جمهور عريض، كما أن العديد منها كان من الممكن أن يخفى تمامًا من تاريخ السينما لولا المعجبين المخلصين، الذين يمكن أن يتخذ إخلاصهم شكل العاطفة المحمومة.

وأفلام المجموعات الخاصة تعبر حدود الذوق، والشكل، والأسلوب، والنمط الفيلمي. فهناك من هذا النوع أفلام ويسترن مثل "جونى جيتار" (١٩٥٤)، وأفلام موسيقية مثل "صوت الموسيقى" (١٩٦٥)، وأفلام رومانسية مثل "ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، وأفلام تسجيلية مثل "أبواب الجنة" (١٩٧٨)، وأفلام مخدرات مثل "الراكب المتمهل" (١٩٦٩)، وأفلام المراهقين مثل "تقوش أمريكية على الجدران" (١٩٧٣) و"منزل الحيوانات" (١٩٧٨)، وفيلم ريتشارد لينكليتر "دائخ ومشوش" (١٩٩٣). وهناك أفلام مجموعات خاصة تستغل موضوعات معينة، مثل "جنون تدخين الحشيش" (١٩٣٦)، وأفلام

استغلال الزنوج مثل "شافت" (١٩٧١)، وأفلام استغلال البورنو مثل "الزور العميق" و"خلف الباب الأخضر" (كلاهما فى عام ١٩٧٢). والعديد من هذه الأفلام تعتمد على الموسيقى، وطورت أتباعاً دائمين على أساس شريط الصوت وحده، مثل "تومى" (١٩٧٥)، و"مدرسة الروك أند رول الثانوية" (١٩٧٩)، و"إخوة البلوز" (١٩٨٠)، و"بينك فلويد: الجدار" (١٩٨٢).

وهناك أفلام أخرى دخلت تحت إطار المجموعات الخاصة لمجرد أنها تعطى جواً معيناً، وتوحى بطابع محدد أو فترة تاريخية محددة، أو لمجرد أنها غريبة تماماً ومن أمثلة هذا النوع أفلام متنوعة مثل "هارولد ومود" (١٩٧١)، و"ميتاً أو حياً" (١٩٨٠)، و"ديفا" (١٩٨١)، و"بائع الأنصال" (١٩٧٢)، و"الوجه ذو الندبة" (١٩٨٣)، و"رجل الاسنرداد" (١٩٨٤)، و"مغامرة بى وى الكبرى" (١٩٨٥)، و"المنتقم السام" (١٩٨٥)، و"صعب المراس" (١٩٩٢)، و"ليبوسكى الكبير" (١٩٩٨). وفى الوقت الذى تجتذب هذه الأفلام أساساً معجبين من الذكور، فقد تزايدت الإناث من المعجبات بهذه الأفلام حول ما يطلق عليه "أفلام البنات" (chick flicks) مثل "وادي الدمى" (١٩٦٧)، وفيلم المراهقات مثل "بلا دليل" (١٩٩٥)، وأفلام ضد المراهقات مثل "هينرز" (١٩٨٩).

أفلام حرف (ب) وأفلام النفايات

ربما كانت أوائل الأفلام التى طورت أتباعاً لها هى أفلام حرف (ب)، التى كانت تُصنع على عجل، وبتكاليف قليلة، والتى بلغت ذروتها فى "العصر الذهبى" لهوليوود، ثم تكاثرت فى منتصف الثلاثينيات، عندما شعر الموزعين بأن عروض "الفيلمين فى برنامج واحد" قد تغرى الجمهور الذى

أنهكته فترة الكساد الكبير بالعودة إلى دور العرض. ونجحت هذه الاستراتيجية، وتدفق الجمهور المخلص للفرجة على الأفلام إلى أفلام حرف (ب) الرخيصة مثل "يد المومياء" (١٩٤٠)، و"وجه خلف القناع" (١٩٤١)، و"المرأة ثعبان الكوبرا" (١٩٤٤) و"المتوحش الأبيض" (١٩٤٣). وكانت معظم (وإن لم يكن كل) هذه الأفلام من نمط الرعب أو الخيال العلمي، وكانت تنتج بدون تكاليف كبيرة، وكان أغلب الجمهور لا يرحب بها فيما عدا المعجبين بها، الذين كانوا يجدون فيها ما يمتع "رغباتهم الدنيا" أكثر مما يجدون في الملاحم المحترمة الفخمة التي كانت تُنتج بفضل أرباح أفلام حرف (ب).

وإذا كانت أفلام حرف (ب) تُصنع على نحو قليل التكاليف، فإن هذا لا يعنى أنها كانت رديئة بالضرورة، ومع ذلك فطوال الخمسينيات والستينيات كان هناك عدد من الأفلام التي تفتقد المهارة يتم صنعها وتجد أتباعاً من مجموعات خاصة. وتأسست جماليات فيلم "النفائيات" على أساس تذوق هذه الأفلام منخفضة الميزانية. وكان المخرجون يناضلون ضد الحدود الضيقة للميزانية، ليضطروا كثيراً لاستخدام أزياء بديلة وحلول لتصميم الديكور كان ينتج عنها أحياناً نتائج غريبة بحق أو نتائج غير مقصودة. وقد تمت فيما بعد استعارة جماليات النفائيات عن طريق سينمائيي الأندرجراوند مثل آندي وار هول (١٩٢٨-١٩٨٧)، وجاك سميث (١٩٣٢-١٩٨٩)، وإخوان كوشار (جورج، ولد في ١٩٤٢، ومايك ولد في ١٩٤٢)، والذين صنعوا أسماءهم بأرخص الطرق الممكنة.

فشلت معظم أفلام النفائيات الأصلية في شباك التذاكر على نحو بائس، ثم اكتسبت شهرة بين المجموعات الخاصة عند إعادة عرضها بعد ذلك، حين

توجهت إلى جمهور معين، لديه رؤية للحنين إلى الماضي. وكان أغلب هذه الأفلام ليست منتجات كبرى لاستوديوهات هوليوودية، بل كانت تُصنع على نحو مستقل، وتتوجه إلى دور العرض مواقف السيارات، وكان بعضها يصنع خارج الولايات المتحدة. وتتضمن هذه الأفلام ملحمة الوحش الياباني "جودزبيللا" (١٩٥٤)، وتقليده الدنماركي ذا الميزانية المنخفضة "ريبتيليكوس" (١٩٦٢)، بالإضافة إلى الأفلام المتواضعة التي قام بتمثيلها بوريث كارلوف مثل "قلّمت أيتها الوحش" (١٩٦٥)، وأفلام استغلال الجنس الغريبة مثل "تساء وونجو البريات" (١٩٥٨). والآن فإن عديدًا من هواة الفرجة على السينما منجذبون إلى السمات الرديئة السخيفة في هذه الأفلام، إلى ميزانيتها القليلة، وقيم إنتاجها المنخفضة، والتمثيل الرهيب. وهناك العديد من هذه الأفلام من صنع روجر كورمان (ولد عام ١٩٢٦)، الذي كان في الأصل متخصصًا في الإنتاج السريع بمصادر قليلة الميزانية وتسويق تجاري ضئيل، ومن أفلامه "هجوم وحوش الكابوريا" (١٩٥٧)، و"مخلوق من البحر المسكون" (١٩٦١). وتأكدت مكانة كورمان في تاريخ سينما المجموعات الخاصة بفضل عينه التي لا تبارى في التقاط المواهب، التي كان يوظفها في مراحل مبكرة جدًا من حياتها الفنية، ومن أشهر هؤلاء جاك نيكولسون، وفرانسيس فورد كوبولا، ومارتين سكورسيزي، وجوناثان ديمي، وجيمس كامرون، وبيتر بوجدانوفيتش.

وكان الملك الذي لا نظير له في سينما النفايات هو بلا شك إدوارد دي وود جونيور (١٩٢٤-١٩٧٨)، ومن أفلامه "عروس الوحش" (١٩٥٥)، و"الخطة ٩ من الفضاء الخارجي" (١٩٥٩)، وهي الأفلام التي تعتبر قمة في السحر البدائي الساذج. وقوبلت هذه الأفلام بالاحتفاء عند عرضها بعد ذلك

بفترة، بسبب حماقتها الظرفية المتفردة، وبسبب لامعقولية حكايتها. ومثل معظم أفلام المجموعات الخاصة "الرديئة" الأخرى، فإن أفلام وود تفتقد الذكاء والرهافة، لكن عشاقها أحبوها لهذا السبب ذاته. ومن المثير للاهتمام أن المجموعات الخاصة قد نمت مؤخرًا حول أفلام معاصرة أكثر "رداءة"، وعلى سبيل المثال فبعد العرض التجارى لفيلم "قنيت الاستعراض" مباشرة، وهو الفيلم الذى أخرجه بول فيرهوفن عام ١٩٩٥، وحصل فقط فى شباك التذاكر على نصف تكاليفه التى بلغت ٤٠ مليون دولار، عُرض الفيلم فى لوس أنجلس ثم فى نيويورك فى حفلات منتصف الليل الموجهة للمجموعات الخاصة. إن هذه الظاهرة توحى بأن جماليات فيلم الجماعات الخاصة ليست بالضرورة مناقضة للميزانية الكبيرة، أو للسوق الضخمة التى تغذيها استوديوهات هوليوود الكبرى.

إن هذا التلاحق (بين الأفلام ذات الميزانيات الصغيرة والكبيرة) يثير السؤال حول الفرق بين فيلم "المجموعات الخاصة" والفيلم الذى يبدو مصقولاً لكنه سخيـف camp ، وبشكل عام فإن فيلم "الكامب" بدأ فى مسارح الأندرجراوند والمجتمعات السينمائية فى نيويورك، وهو سمة للطريقة التى تُستقبل بها الأفلام وليست سمة فى الأفلام ذاتها. وفى الحقيقة أن الكامب - طبقاً لما تقوله الناقدة سوزان سونتاج - هو دائماً نتيجة لعاطفة خالصة لكنها ضلت طريقها، بصرف النظر عما إذا كانت هذه العاطفة عظيمة أو مثيرة للشفقة. ولكى يعتبر أحد الأفلام نوعاً من الكامب، فلا يكفى إخفاقه، أو أن يبدو وقد عفى عليه الزمن، أو بدا مبالغاً أو مفرطاً فى الغرابة، إذ يجب أن تكون هناك عاطفة وصدق أصيلان فى صنعه. إن الكامب يعتمد على إيمان بالفيلم وعاطفة تجاهه، يتشارك فيهما المخرج والجمهور، عادة عبر مرور

الزمن، وهو ما يتناقض مع الافتراض الشائع أن الكامب يهتم فقط بسطح الأشياء وما يتعلق به من الأمور السطحية.

لذلك فإن المفهومين - فيلم المجموعات الخاصة وفيلم الكامب - يتداخلان بوضوح في عدة أوجه، وهناك العديد من الأفلام التي تطور أتباعاً من مجموعات خاصة بسبب سمات الكامب فيها. وعلى سبيل المثال فإن العديد من أفلام الشركات، الكبرى قد اجتذبت جمهوراً بعد عرضها الأصلي بفترة، حين توجهت إلى جمهور الشواذ، وهذا ينطبق بشكل خاص على الأفلام التي تقدم نجومًا أو نجومات في أدوار المثليين، مثل جوان كراوفورد، وجودي جارلاند، وليزا مينيللي، وباربرا سترایساند، خاصة عندما تكون أدواراً ميلودرامية أو مثيرة للشفقة. ومن هذه الأفلام "ميلدريد بيرس" (١٩٤٥)، و"الأفضل من كل شيء" (١٩٥٩)، و"مولد نجمة" (في نسختي ١٩٥٤ و ١٩٧٦)، و"ماذا حدث للصغيرة جين؟" (١٩٦٢)، والأفلام المماثلة التي يعتبروها معجبوها أفلام تتسم بالتهافت، والعاطفية والجدية الزائدتين، وعلى سبيل المثال فإن فيلم عام ١٩٥١ عن سيرة حياة جون كراوفورد "أمي العزيزة" اعتبر على الفور من أهم أفلام الكامب بواسطة أتباع وعشاق كراوفورد من الشواذ، ووصل بسرعة إلى دوائر عروض منتصف الليل بعد عرضه الأول.

وهناك أفلام أخرى طورت معجبين لأفلام المجموعات الخاصة بسبب تقديمها المنفرد للأعيب جديدة أو مؤثرات خاصة. وعلى سبيل المثال فإن فيلم هيرشيل جوردون لويس الذي نال نجاحاً تجارياً كبيراً في دور عرض مواقف السيارات "حقل الدماء" (١٩٦٣) قد اكتسب مكانة أفلام المجموعات الخاصة، وكان السبب الجزئي في ذلك هو أنه أول فيلم يقدم الأحشاء

الإنسانية والأجساد المبتورة "بلون الدماء". كما أن أفلام ويليام كاسيل (١٩١٤-١٩٧٧) قد جذبت جمهور المجموعات الخاصة أساساً بسبب أنها كانت أول من استخدم خطط الدعاية الرخيصة، والمؤثرات الخاصة الغربية مثل وخز الجمهور بأسلاك موضوعة في المقاعد (percepto) وذلك في فيلم "الواخز" (١٩٥٩)، ومثل الهيكل العظمى من الورق المقوى، ويتدلى من سلك فوق الجمهور (Emergo) وذلك في فيلم "المنزل فوق التل المسكون" (١٩٥٨)، ومثل النظارة التي ترى الأبعاد الثلاثية (illusion-O) في فيلم "١٣" شبحاً"، برغم أن البعض يرى أن أكثر ألعايب كاسيل نجاحاً كان استخدامه للصوت الناعم للممثل فينسينت برايس (١٩١١-١٩٩٣). وعلى نحو مماثل فإن فيلم جون ووترز "بوليستر" (١٩٨١) يعتبر فيلم مجموعات خاصة، وأحد الأسباب هو استخدامه لتقنية "أودوراما" (بطاقات يخرشها ويشمها الجمهور)، وفيلم روجيه فاديم "بارباريللا" (١٩٦٨)، الذي حقق مكانة فيلم المجموعات الخاصة أساساً بسبب إيهار وبهرجة الأزياء والديكور، بما في ذلك حذاء جين فوندا طويل الرقبة حتى الفخذ، وسفينة الفضاء المبطنة بالفراء.

هناك أيضاً عدد من المخرجين الذين يعتبرون رموزاً في هذا المجال، إذ أن كل فيلم لهم يكتسب صفة المجموعات الخاصة، أساساً لأن مثل هذه الأفلام تتسخ ذات العناصر سواء الجذابة أو المرضية (الباثولوجية). والمثال الواضح على هذا هو المخرج روس ماير (١٩٢٢-٢٠٠٤)، وأفلامه محبوبة بشكل خاص من المعجبين والمعجبات، الذين يشاركونه اهتمامه الذي يصل إلى درجة الوسواس القهري بوجود ممثلة ممثلة أو أكثر في أفلامه، تتخرط في أحداث عنف بالغ. ولعل أهم أفلامه هو "بسرعة، يا قطة! اقتلى! اقتلى!"

(١٩٦٦)، والذي يقدم ثلاث نساء ممثلات، فى أردية جلدية وأحذية برقبة طويلة وهن تبحثن عن الإثارة.

وهناك نوع آخر من أفلام المجموعات الخاصة، وهو الفيلم الذى يجتنب الفضول بسبب الظروف الخاصة التى تحيط بعرضه. وبعض هذه الأفلام قد تم منع عرضها فى بعض الولايات، فقد تكون هناك دعاوى قانونية ضدها، أو قد تكون ارتبطت بحدوث جرائم عنيفة، مثل "برتقالة آلية" (١٩٧١)، أو "سائق التاكسى" (١٩٧٦)، أو ربما يكون من الصعب العثور عليها، مثل فيلم تود هاينز "سوبرستار: قصة كارين كارينتر" (١٩٨٧)، وهو دراسة عن المشاهير وفقدان الشهية المرضى فى شكل سيرة حياة يقوم بتمثيلها دى "باربى"، وكان هذا الفيلم قد سحب من السوق بسرعة بسبب حقوق النشر، لكنه مايزال يجتنب قطاعًا لا بأس به من جمهور المجموعات الخاصة.

وفى حالات أخرى يكتسب الفيلم مكانة المجموعات الخاصة عند إعادة عرضه بفترة، بسبب الظروف التى أحاطت بإنتاجه مثل فيلم "الرعب" (١٩٦٣) الذى كان من أدوار جاك نيكولسون المبكرة فى دور البطولة، وفيلم "مخ دونوفان" (١٩٥٣) الذى ظهرت فيه الممثلة نانسى ديفيز، التى أصبحت مشهورة فيما بعد عندما أصبحت السيدة الأولى نانسى ريجان. وعلاوة على ذلك، فإن الكشف الجماهيرى عن فضائح حول ممثلين أو ممثلات يجعل أفلامهم ذات اهتمام مريض من جانب المجموعات الخاصة. وعلى سبيل المثال فإن صانع أفلام الأندرجراوند كينيث أنجر (ولد فى عام ١٩٢٧) ذكر فى كتابه "بابل فى هوليوود" (١٩٧٥ و ١٩٨٤) عددًا من الأفلام التى انتحر بعدها من ظهورها فيها، لتصبح هذه الأفلام ذات اهتمام من جانب المجموعات الخاصة. كما يذكر أنجر أيضًا أفلامًا "ملعونة" تقدم نجومًا ماتوا مباشرة بعد

انتهاء التصوير، مثل "متمرد بلا قضية" (١٩٥٥) من بطولة جيمس دين، و"غير المتوائمين" (١٩٦١) من بطولة مارلين مونرو. وفي حالات مثل تلك، فإن المعجبين يستمتعون بفحص الفيلم بحثاً عن أماره دالة على صحة سيئة للممثل، أو إشارات على إنهيار عاطفى ما، أو علامات على مأساة قادمة، أو عبارات عابرة تتضمن مفارقة، كل ذلك بصرف النظر عما يحدث على الشاشة من أحداث الفيلم. وعلى سبيل المثال فإن هناك من يصنع تشابهاً بين موت جيمس دين فى حادثة سيارة، ومشهد "سباق الجبناء" فى "متمرد بلا قضية"، حيث كان جيم ستارك (دين) وصديقه يقودان سيارتين مسروقتين تجاه حافة جبل، ومن يقفز أولاً من سيارته يكون جباناً. إن جيم يقفز منها فى الثانية الأخيرة، لكن معطف صديقه يشبك فى مقبض الباب ليسقط بالسيارة من أعلى الجبل ويلقى حتفه، ونسمع بعدها دين وهو يبكى: "هناك صبى قد قُتل!".

أفلام منتصف الليل

العديد من الأفلام التى تعتبر اليوم "أفلام مجموعات خاصة" اكتسبت هذه الصفة من خلال عرضها المتكرر فى دور العرض المستقلة المتخصصة فى أفلام سبق عرضها فى عروض منتصف الليل. وهذه الأفلام أرخص عند استئجار دور العرض لها بدلا من الأفلام الحديثة، خاصة لأن حقوق نشرها قد أصبحت فى أغلب الأحيان فى دائرة الملكية العامة. وأصبح من التقليدى - فى الخمسينيات والستينيات - عرض هذه الأفلام فى حفلات منتصف الليل، عندما ينخفض عدد الجمهور، وتصبح قدرة هذا الجمهور على التمييز أقل. ومع ذلك فقد كان أول فيلم يعرض "رسمياً" فى عروض منتصف الليل

هو الدراما الغربية "الشامة" أو "الجاسوس" El Topo (١٩٧٠) من إخراج إكسأندرو جودوروسكى، والذي اكتشف بين بارينهولتز، الذى يقال أنه أقنع موزع الفيلم بان يسمح له بعرض الفيلم فى منتصف الليل فى مسرح إيلجين، لأنه - حسب ما أعلنه المصق الإعلانى - فيلم "أقل من أن يعرض بطريقة أخرى". ونجح هذا الفيلم المثير للاضطراب نجاحًا سريعًا، وأصبحت العروض الأولى للأفلام الغربية فى حفلات منتصف الليل (بدرجات متفاوتة من النجاح) عنصرًا ثابتًا فى التوزيع، بداية من نيويورك، ثم فى أماكن أخرى بعد ذلك. وكان هدف هذا المفهوم هو تقديم مساحة لعرض الأفلام غير العادية، والشاذة، والغريبة. وكان جمهور هذه الأفلام فى الأغلب هو ذلك الجمهور الذى لا يكره أن يخرج لمشاهد فيلمًا فى منتصف الليل، وهم فى العادة مجموعة شابة من هواة الأفلام فى المدن، الذين لا يستأعون من التيمات غير التقليدية، أو مشاهد تعاطى المخدرات، أو العرى، أو العنف. وفى الحقيقة أن العديد من أفلام المجموعات الخاصة أصبحت كذلك لأنها تنتهك العديد من المحظورات الاجتماعية. وعلى سبيل المثال، فعندما انتهت عروض فيلم "الشامة" فى مسرح إيلجين، بدأت عروض "طائر الفلامينجو الوردى" (جون ووترز، ١٩٧٢) الذى كانت الطوابير الطويلة تقف للدخول لمشاهدته فى منتصف الليل. وفى الحقيقة أن كل أفلام جون ووترز أصبحت مادة ثابتة فى دوائر عروض منتصف الليل، خاصة "بوليستر" (١٩٨١) و"رذاذ الشعر" (١٩٨٨)، وهى أفلام ذات نمر بشعة لا يربطها إلا رابط قصصى واحد، مع مجموعة ممثلين غريبة من جدات مبهرجات وأشخاص غريبى الأطوار، وكانت البطولة فى معظم الأحيان للبدينة المتحولة جنسيًا ديفاين.

ومن أهم أفلام منتصف الليل "الرأس الممحاة" (١٩٧٧)، وهو فيلم كابوسي كان أول أفلام المخرج ديفيد لينش (ولد عام ١٩٤٦)، والذي يحتوي على سلسلة من الصور المثيرة للاضطراب في مكان ما بعد دمار العالم. واستمر لينش في صنع أفلام أخرى سرعان ما اكتسبت جمهور المجموعات الخاصة، مثل "قطيفة زرقاء" (١٩٨٦) و"قلب برى" (١٩٩٠)، وكلاهما ملئ بشخصيات غريبة ملتبسة قاتمة. ومن الأفلام المهمة الأخرى التي كونت تدريجياً جمهور المجموعات الخاصة بعد سنوات من العرض في منتصف الليل فيلم "غرائبيون" (١٩٣٢)، و"ليلة الموتى الأحياء" (١٩٦٨) و"الميت الشرير" (١٩٨١)، و"من يعيد الحياة للموتى" (١٩٨٥).

والسبب الرئيسي والجوهري لنجاح فيلم منتصف الليل هو علاقة الفيلم بجمهوره، والإخلاص التام من جانب هذا الجمهور. ولعل أكثر أفلام منتصف الليل نجاحاً هو "استعراض فيلم الرعب الفاحش" (١٩٧٥)، وهو اقتباس ذو ميزانية منخفضة عن مسرحية ريتشارد أوبرايان حول عاشقين يدخلان عالم التحول الجنسي المرعب. فشل هذا الفيلم عند عرضه الأول، ليحقق نجاحاً مذهلاً في حفلات منتصف الليل في مسرح ويفرلي في مدينة نيويورك، وبدأ موضة تفاعل الجمهور خلال الفرجة، حيث بدأ في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات في اكتساب جمهور من المجموعات الخاصة، كان يدخل قاعة العرض وهو يحمل أزياء غريبة، ويحمل إكسسوارات يلوح بها ويرميها وهو يصرخ في ردود أفعال تجاه سطور حوار الشخصيات، ويشارك في الغناء والرقص مع النمر الموسيقية على الشاشة.

وجاءت تقنيات شرائط الفيديو وأقراص الدي في دي، وشبكات التلفزيون وقنوات الكابل، وقنوات الدفع مقابل المشاهدة، لتغير كثيراً من

طبيعة الفرجة على أفلام المجموعات الخاصة. وكانت هناك عديد من الأفلام التي فشلت تجاريًا عند عرضها الأصلي، ثم اكتسب جمهورًا خاصًا من خلال استئجار ومبيعات الفيديو. ويمكن الآن أن تؤثر آراء المتفرجين التي تنتقل بينهم شفويًا في تحويل فيلم انتهى إلى النسيان، إلى اكتساب جمهور جديد عند عرضه بالفيديو، بما يسمح له بمزيد من مبيعات الدي في دي أكثر مما اكتسب عند عرضه الأول في دور العرض.

أفلام المجموعات الخاصة من الكلاسيكيات

ليس من الضروري أن يكون الفيلم غريبًا، وغامضًا، وذا ميزانية منخفضة، لكي يكتسب جمهورًا من المجموعات الخاصة. وعلى العكس فإن هناك عددًا من الأفلام التي نالت مديحًا نقديًا أصبحت ذات مجموعات خاصة بسبب جودتها العالية وأداء ممثليها البارع، بالإضافة إلى قوتها العاطفية، بما أعطاهها جاذبية دائمة. وعادة ما توصف هذه الأفلام بأنها "كلاسيكيات المجموعات الخاصة"، إذ أنها في الوقت الذي تجذب فيه مجموعة من المعجبين المخلصين، فإنها تظل أفلامًا تتال مديحًا وإعجابًا من الجمهور السائد ومن النقاد. وعلى عكس أفلام المجموعات الخاصة المعتادة، فإن كلاسيكيات المجموعات الخاصة تكون عادة من إنتاج شركات هوليوود الكبرى، وهي ليست أفلامًا تتسم بالغرابة، لكنها عاطفية دافئة المشاعر، مثل "إنها حياة رائعة" (١٩٤٦)، و"معجزة في الشارع الرابع والثلاثين" (١٩٤٧)، و"ساحر أوز" (١٩٣٩). وأحد أكثر الأفلام المحبوبة في هذا المجال هو فيلم "كازابلانكا" (١٩٤٢)، الذي يقال أن الإعجاب به من جانب المجموعات الخاصة قد بدأ في الخمسينيات، عندما قام مسرح براتيل، الملحق بجامعة

هارفارد فى كمبريدج، بولاية ماساشوسيتس، بتنظيم "أسبوع بوجارت"، لأن رواد المسرح من الطلبة كانوا يتوحدون مع أسلوب بوجارت، وعرضت الأفلام بالقرب من وقت الامتحان النهائى، لتحقيق استرخاء الطلبة فى أواخر الليل من ضغوط المذاكرة، وكانت ذروة تلك العروض هى فيلم "كازابلانكا".

انظر أيضاً:

"أفلام حرف ب"، "المعجبون وظاهرة الإعجاب".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Anger, Kenneth. *Hollywood Babylon*. San Francisco: Straight Arrow, 1975.
- . *Hollywood Babylon II*. New York: Dutton, 1984.
- Brottman, Mikita. *Hollywood Hex*. London: Creation Books, 1999.
- Everman, Welch. *Cult Horror Films*. New York: Carol Publishing Group, 1993.
- Hoberman, J., and Jonathan Rosenbaum. *Midnight Movies*. New York: Harper and Row, 1983.
- Jancovich, Mark, Antonio Lázaro Rebolli, and Andy Willis, eds. *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2003.
- Mendik, Xavier, and Graeme Harper, eds. *Unruly Pleasures: The Cult Film and Its Critics*. Surrey, UK: Fab Press, 2000.
- Peary, Danny. *Cult Movies: The Classics, the Sleepers, the Weird, and the Wonderful*. New York: Gramercy Books, 1998.
- Sontag, Susan. "Notes on Camp." In *Against Interpretation and Other Essays*, 275–292. New York: Delta, 1966.

كتب هذا الفصل: ميكيتا بروتمان

إدوارد دى وود جونيور

(ولد فى بوسكىبى، نيويورك، فى ١٠ أكتوبر
١٩٢٤، توفى فى هوليوود، كاليفورنيا،
فى ١٠ ديسمبر ١٩٧٨).

يوصف وود عادة بأنه "أسوأ مخرج فى التاريخ"، لكن تزايد معجبهه
بشكل كبير منذ وفاته. وكانت هناك مجموعة خاصة صغيرة من معجبيه
ظلت لسنوات طويلة تحتفظ بفيلمين من أفلامه: "جلين أو جليندا؟" (١٩٥٣)
و"الخطئة رقم ٩ من الفضاء الخارجى" (١٩٥٩)، دون أن تعرف الكثير عن
الرجل ذاته. لكن كل ذلك تغير مع صدور سيرة حياته من تأليف رودولف
جراى فى عام ١٩٩٢ بعنوان: "كابوس النشوة: حياة وفن إدوارد دى وود
جونيور"، وعرض فيلم تيم بيرتون الذى نال نجاحاً مفاجئاً سريعاً "إد وود"
(١٩٩٤)، وهو كوميدى قائمة عن حياته وزمنه وأفلامه.

وترجع مكانة وود بين المجموعات الخاصة فى جانب منها إلى
شخصيته الغريبة اللطيفة، وانفتاحه غير العادى فيما يخص رغباته الجنسية
المستحوذة. (كان وود) متحولاً جنسياً تزوج مرتين، واشترك فى معارك
الحرب العالمية الثانية ويقال أنه كان يرتدى ملابس نسائية تحت الزى
العسكرى. وكانت مغامراته فى صنع أفلام داخل هوليوود فاشلة حتى عام

١٩٥٣، عندما جاءت له فرصة صنع فيلم عن حياة كريستين يورجنسين المتحولة جنسيًا، وكان ذلك هو فيلم "جلين أو جليندا"، الذي عكس الشخصية الداخلية المستحوذة عند وود ذاته، وألقى الضوء على غرامه بملابس النساء (وكان هذا موضوعًا لا يمكن التفكير فيه بالنسبة لفيلم في بداية الخمسينيات، كأن المخرج كان يلتبس التسامح تجاه هؤلاء الشواذ الذين كان هو نفسه واحدًا منهم. إنه فيلم سريالي، رخيص التكاليف (برغم أنه تجاوز ميزانيته)، وغامض، واشتهر بدور بيل لوجوزي في شخصية العالم الذي يلقي رسائل ملغزة حول الجنس والنوع إلى الجمهور مباشرة. لم ينجح "جلين أو جليندا" أو أى من أفلام وود التالية نجاحًا تجاريًا، لكنه استمر في صنع أفلام حتى ضعفت صحته، وأودى به احتياجه المالى إلى تدهور جسمانى وعاطفى. وتقدم سيرة الحياة التى كتبها جراى أيام وود الأخيرة على أنها استغراق فى تعاطي الخمر، والحزن، وذلك قبل موته المبكر فى سن الرابعة والخمسين، وقضى فترة حياته الأخيرة فى صنع أفلام بورنوجرافية خفيفة ثم مكشوفة.

اعتبر معجبهوه من الجماعات الخاصة أفلامه من بين أفضل الأفلام باعتبارها من أفلام "الكامب" المهمة، واستمروا فى الإعجاب به بسبب عنصر السحر فى عدم كفاءته، والقفزات المونتاجية الغريبة، والتمثيل السيئ، وتفاوت شذرات الفيلم الخام. وأشهر أفلامه هو "الخطة رقم ٩ من الفضاء الخارجى"، الذى يصور كائنات فضائية تصل إلى الأرض وتحاول قهر الكوكب عن طريق إيقاف الموتى. والفيلم مشهور بحبكتة الرثة غير المنطقية، ونماذج الورق المقوى للبيوت، و"المؤثرات الخاصة" السخيفة المضحكة، واستخدام أدوات المطبخ كخوذات فضائية. وكان الفيلم من بطولة المصارع السويدى ذى اللكنة الثقيلة تور جونسون، والممثل المحتضر الذى أنهكته

المخدرات بيلا لوجوزى، والذي توفى خلال التصوير وتم استخدام بديل كان لا يشبه لوجوزى على الإطلاق الذى يغطى وجهه. كما قدم الفيلم أيضًا الممثلة الفنلندية الجميلة مايل نورمى، المعروفة باسم "فامبيراً" (مصاصة الدماء)، والتي يعتقد على نطاق واسع أنها أول مذيعة تليفزيونية لبرنامج الرعب الليلية (وقلدها بعد ذلك كثيرون، مثل الممثلة الأكثر نجاحًا إيفرا، "مذيعة الظلام"). ويحتوى هذا الفيلم على اللقطات الوحيدة الباقية لفامبيراً، رغم أنها لم تنطق بأى حوار فى الفيلم.

مشاهدات مقترحة:

"جلين أو جليندا؟" (١٩٥٣)، "عروس الوحش" (١٩٥٥)، "ليلة الغيلان" (١٩٥٩)، "الخطوة رقم ٩ من الفضاء الخارجى" (١٩٥٩)، "إد وود" (١٩٩٤)، "إد وود: انظر وراء فى وبر الأرنب" (١٩٩٤). (هناك تلاحظ تلاعب لفظى بين "غضب" Anger و"وبر الأرنب" Angora - المترجم).

مزید من القراءات

FURTHER READING

Grey, Rudolph. *Nightmare of Ecstasy: The Life and Art of Edward D. Wood, Jr.* Los Angeles: Feral House, 1992.

ميكيّا بروتمان

تشيكوسلوفاكيا "Czechoslovakia"

تكونت تشيكوسلوفاكيا فى عام ١٩١٨ فى أعقاب تفكك الإمبراطورية النمساوية المجرية بعد الحرب العالمية الأولى. وكانت الأراضى التشيكية لبوهيميا ومورافيا محكومة من فيينا، بينما كانت سلوفاكيا جزءاً من المجر. وبرغم الروابط اللغوية القوية بين التشيك والسلوفاك، فقد كانت تلك هى المرة الأولى التى يتحدان فيها منذ ما يزيد على ألف عام. وبعد مؤتمر ميونيخ فى عام ١٩٣٨، عندما اضطرت تشيكوسلوفاكيا للتخلى لألمانيا عن المناطق الناطقة بالألمانية، شجع هتلر انفصال سلوفاكيا، وتأسست بوهيميا ومورافيا باعتبارهما تحت الحماية النازية بعد الغزو الألمانى فى مارس ١٩٣٩.

وأعيد توحيد تشيكوسلوفاكيا فى عام ١٩٤٥، لتصبح جزءاً من المعسكر الشرقى بعد الانقلاب الشيوعى فى عام ١٩٤٨. وفى الستينيات كانت هناك محاولة لتجاوز العقائدية الستالينية للخمسينيات، وكانت ذروة ذلك هو ربيع براج فى عام ١٩٦٨. لكن هذه المحاولة للجمع بين الاشتراكية والديمقراطية اعتبرت تهديداً للهيمنة السوفيتية، ونتج عن ذلك غزو بلدان حلف وارسو فى أغسطس من ذلك العام، وهو ما أدى إلى نظام قمعى استمر حتى سقوط الشيوعية خلال ما أطلق عليه "الثورة المخملية" فى نوفمبر ١٩٨٩. وانقسمت البلاد إلى جمهوريتى التشيك والسلوفاك فى ١٩٩٣ بعد قرارات اتخذت بين القيادات السياسية، والتى لم تعكس الرأى العام الذى كان يميل لصالح الإبقاء على الوحدة.

وبرغم هذه التقلبات السياسية، أصبحت السينما التشيكية جزءاً راسخاً من التيار الأوربي السائد في العشرينيات والثلاثينيات، وحافظت على مستوى معقول من إنتاج الأفلام الروائية الطويلة طوال الفترة التالية. وتاريخ السينما التشيكوسلوفاكية يعود إلى تكوين دولة تشيكوسلوفاكيا المستقلة، وكانت هناك أيضاً محاولات سابقة مهمة على هذا التاريخ. فقد كتب جيه إى بوركينى (١٧٨٧-١٨٦٩) عن بقاء الرؤية منذ عام ١٨١٨، وصنع مع فيرديناند دورست جهاز كاينيسيسكوب فى عام ١٨٥٠. وكان أول منتج سينمائى فى النمسا والمجر هو المصور الفوتوغرافى التشيكي يان كريزينسكى (١٨٦٨-١٩٢١)، الذى صنع أول أفلامه فى عام ١٨٩٨. وكان فيلمه "ضحك ودموع" (١٨٩٨) مع الممثل جوزيف سقاب مالوسترانسكى يحاكي هاتين العاطفتين، وهو يلخص الملامح التى تميز السينما التشيكية (اعتماداً على أفلام الستينيات، مثل فيلم "قطارات تحت حراسة مشددة" - ١٩٦٦).

البدايات

افتتحت دار عرض سينمائية دائمة فى براج فى عام ١٩٠٧، على يد الساحر بونريبو، وبدأ الإنتاج السينمائى المنتظم فى عام ١٩١٠. ومع بدايات الحرب العالمية الأولى، كان ما يزيد على ثلث دور العرض فى النمسا والمجر تقع فى الأراضى التشيكية بوهيميا ومورافيا. وتأسست شركة لوسيرنا فيلم فى براج فى عام ١٩١٥ على يد فاتسلاف هافيل، جد فاتسلاف هافيل الذى أصبح فيما بعد رئيساً للتشيك، وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى تأسست شركات أخرى مثل ويتيب، إكسيلسيور، براجا، بويما. وكان أول نجاح عالمى للسينما التشيكية هو فيلم كاريل ديجل "باني الكاتدرائية"

(١٩١٩)، بينما كان أول فيلم روائى طويل سلوفاكى هو فيلم ياروسلاف سياكيل "يانوتشيك" (١٩٢١) الذى صنع بتمويل أمريكى.

وتأسس أول أستوديو مهم فى عام ١٩٢١ بواسطة شركة "أمريكان آند بيوجرافيا" (A-B) فى عام ١٩٢١، وأسس الممثل المخرج كاريل لاماش أستوديوهات كالفالييركا فى عام ١٩٢٦، حيث صنعت بعض أهم الأفلام قبل عام ١٩٢٩، وهو العام الذى دمرت فيه الحرائق هذه الاستوديوهات. وبرغم المنافسة القوية من جانب السينما الألمانية والأمريكية، فإن معدل إنتاج الأفلام الروائية الطويلة فى فترة السينما الصامتة كان يزيد على ستة وعشرين فيلماً (تشيكياً)، وكانت هذه الأفلام تتميز بالنجاح الفنى والتجارى. لقد أخرج لاماش اقتباساً ناجحاً عن الرواية الكوميدية المضادة للحرب "الجندى الطيب شفايك" (للمؤلف ياروسلاف هاشيك) فى عام ١٩٢٦، وجاء بعد ذلك ثلاثة أجزاء لاحقة صامتة، هى "شفايك على الجبهة" (١٩٢٦) من إخراج لاماش، و"شفايك فى الأسر الروسى" (١٩٢٦) من إخراج سفاتوبلوك لينيمان، و"شفايك فى الحياة المدنية" (١٩٢٧) من إخراج جوستاف ماشاتى. لقد اشترك لاماش مع زوجته فى تلك الفترة أنى أوندر (١٩٠٢-١٩٨٧) - التى ظهرت فى فيلمى ألفريد هيتشكوك "الرجل القط بدون ذيل" و"ابتزاز" - وكلاهما فى عام ١٩٢٩ - واشترك معها فى فريق ناجح حقق نجاحاً عالمياً فى السينما الفرنسية، والنمساوية، والألمانية، برغم أنهما نقلاً قاعدة إنتاجهما إلى برلين فى عام ١٩٣٠.

السينما الناطقة

كان جوستاف ماشاتى (١٩٠١-١٩٦٣) هو المخرج "الفنان" الأكثر طموحاً فى تلك الفترة. وجذب الانتباه باقتباسه المتأثر بالتعبيرية عن رواية

تولستوى "سوناتا كرويتزر" (١٩٢٦). وحقق نجاحًا كبيرًا مع فيلم "أحاسيس جنسية" (١٩٢٩)، وهو النجاح الذى تعزز مع أول فيلمين ناطقين له: "من السبت إلى الأحد" (١٩٣١)، و"النشوة" (١٩٣٢)، الذى فاز بجائزة أفضل إخراج فى مهرجان فينيسيا السينمائى فى عام ١٩٣٤، والذى قدم هيدى كايزلر (هيدى لامار فيما بعد) (١٩١٣-٢٠٠٠) إلى عالم السينما العالمية، وبيع إلى أكثر من ستة وعشرين دولة، وتلى نجاح "النشوة" تعاقد مع شركة "إم جى إم"، وعمل فى إيطاليا والنمسا. لكنه لم يستطع أن يكمل إلا فيلمًا واحدًا جيدًا فى هوليوود، هو "الغيرة" (١٩٤٥)، والذى كتبه دالتون ترامبو، وكان فى الأصل قد تم التعاقد معه ليعمل مع الوحدة الثانية للإنتاج. لقد أسهمت الغنائية الشاعرية فى أسلوب ماشائى كثيرًا فى تأسيس تقاليد التصوير السينمائى الغنائى (البريك) الذى استمر حتى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وكان من أهم مساعديه المصور السينمائى والمخرج الطليعى ألكساندر هاكينشميد (ألكساندر هاميد) (١٩٠٧-٢٠٠٤)، الذى أخرج الفيلم التجريبي "تزهة بلا هدف" (١٩٣٠)، وصنع فى الولايات المتحدة فيما بعد أفلامًا تسجيلية، وشارك فى إخراج أفلام مع هيربرت كلاين ومايا ديرين.

لقد أثار دخول الصوت سؤالاً حول إمكانية إنتاج أفلام باللغة التشيكية لشعب لا يزيد على ١٥ مليوناً. لكن فى الوقت الذى كان ينتج فيه ثمانية أفلام فقط فى عام ١٩٣٠، تزايد المعدل إلى ما يزيد على أربعين فيلمًا بنهاية هذا العقد. وتم بناء استوديوهات باراندوف فى ١٩٣٢-١٩٣٣، بهدف جذب الإنتاج العالمى (الذى لم يحدث إلا أخيراً فى التسعينيات)، لكنها تطورت خلال الثلاثينيات باعتبارها مركزاً للإنتاج القومى، مع تزايد الجمهور المحلى.

وصنع مارتين (ماك) فريش - الذى امتدت حياته الفنية من العشرينيات حتى الستينيات - بعضاً من أهم أفلامه خلال الثلاثينيات والتى قدمت أفضل الممثلين الكومبيين مثل فلاستا بوريان (١٨٩١-١٩٦٢)، هوجو هاس (١٩٠١-١٩٦٨)، أولدريتش نوفي. ولعل أهم أعماله هى التى اشترك فيه مع الفريق المسرحى المكون من بيرى فوسكوفيتش ويان ويريتش (١٩٠٥-١٩٨٠)، واللذين كان "المسرح المحرر" الخاص بهما ظاهرة ثقافية متميزة. وقدم هؤلاء أفلاماً هجائية ساخرة، وصفها عالم اللغويات البارز رومان جاكوبسون بأنها "فكاهة خالصة وتهريج ذو دلالة"، واتخذت هذه الأفلام منهجاً سياسياً فى مواجهة الكساد الاقتصادى وصعود النازية. وبعد ظهورهما فى الاستعراض الحافل بالنجوم من شركة باراماونت، باسم "باراماونت فى الاستعراض" (١٩٣٠)، صنعا أربعة أفلام روائية طويلة، اثنين من إخراج فريش هما "هिला هوب!" (١٩٣٤) و"العالم لنا" (١٩٣٧). ويتناول الفيلم الأول تدمير الرأسمالية الفاسقة على أيدى عمال إحدى التعاونيات، بينما يقومان فى الفيلم الثانى بهزيمة شخص غوغائى يشبه هتلر، ومعاونيه من كبار رجال الأعمال، بمساعدة من العمال.

وكان "العالم لنا"، والنسخة السينمائية عن مسرحية كاريل شابيك المضادة للفاشية "المرض الأبيض" (١٩٣٧) من إخراج هاس، معرضين لاحتجاجات نازية، ومنعا من العرض بعد الغزو الألمانى فى مارس ١٩٣٩. وقضى فوسكوفيتش وويريتش سنوات الحرب فى الولايات المتحدة، حيث استقر الأول باسم جورج فوسكوفيتش وأصبح ممثلاً ناجحاً فى برودواى، وظهر فى العديد من الأفلام الهوليوودية. ورحل هوجو هاس أيضاً إلى هوليوود حيث لعب أدواراً مساعدة، وأخرج سلسلة من أفلام حرف (ب)، اعتمدت ثلاثة منها على مصادر تشيكية.

ومن المخرجين التشيك المهمين الآخرين خلال الثلاثينيات جوزيف روفينسكى (١٨٩٤-١٩٣٧) (فيلم "النهر"، ١٩٣٣)، وأوتاكار فافرا الذى تحول من الأفلام التجريبية إلى الأفلام الروائية الطويلة فى عام ١٩٣٧، وأخرج فيلم "ثقابة خادمت كوتنا هورا" (١٩٣٨) الذى فاز بجائزة فى مهرجان فينيسيا، ومنع خلال فترة الاحتلال. ولم يتطور إنتاج السلوفاك من الأفلام الروائية إلا بعد الحرب، لكن فيلم كاريل بليكا "الأرض تغنى" (١٩٣٣) - وهو تسجيل روائى طويل للثقافة الفولكلورية السلوفاكية مع مونتاج ألكساندر هاكينشميد، جذب اهتمامًا عالميًا عندما عرض فى فينيسيا فى عام ١٩٣٤.

وبعد استسلام الحلفاء الغربيين لهتلر فى مؤتمر ميونيخ بشأن الأراضي التشيكوسلوفاكية الناطقة بالألمانية، قام الألمان بالغزو فى مارس ١٩٣٩، وأصبحت الأراضي التشيكية بوهيميا ومورافيا تحت الحماية الألمانية، وبقيادة الفاشية الدينية، أعلنت سلوفاكيا الاستقلال على الفور. واستولى الألمان على حصة حاکمة من أسهم استوديوهات باراندوف، وأصدروا قائمة بالموضوعات الممنوعة، وفى النهاية جعلوا الاستوديوهات امتدادًا ومركزًا بديلاً للإنتاج الألمانى. وبرغم تراجع الإنتاج التشيكي من أربعين فيلمًا فى عام ١٩٣٨ إلى تسعة فى عام ١٩٤٤، فإن بعض المخرجين المهمين، مثل فافرا ومارتين فريش، استمروا فى صنع الأفلام.

وقامت النجمة التشيكية ليذا باروفا - التى كانت قد وقعت لشركة "أوفا" الألمانية فى عام ١٩٣٤ - قد أقامت علاقة عاطفية شهيرة مع وزير الإعلام النازى جوزيف جوبلز، لذلك تم منع جميع أفلامها من العرض فى ألمانيا بسبب غضب هتلر من هذه الفضيحة، لكنها استمرت فى العمل فى أفلام

تشيكية، وعادت أخيرًا إلى تشيكوسلوفاكيا في عام ١٩٣٨، وصنعت بعضًا من أفضل أفلامها في نهاية الثلاثينيات، بما في ذلك أربعة أفلام من إخراج فافرا، الذي أخرج لها "العذرية" (١٩٣٧) و"الفتاة في الملابس الزرقاء" (١٩٣٩). وطردها النازيون من الاستوديوهات التشيكية في عام ١٩٤١، واستمرت في العمل في إيطاليا. وقامت مجموعة من بينهم فافرا بالتخطيط لتأميم صناعة السينما بعد الحرب، وهو الهدف الذي تحقق في عام ١٩٤٥، مع تأسيس استوديوهات كوليبا في برايتسلافيا (سلوفاكيا)، وتأسيس "مدرسة براج السينمائية" (FAMU) في عام ١٩٤٦. وجذبت الأفلام التشيكية الاهتمام العالمي مرة أخرى عندما فاز فيلم "الإضراب" (١٩٤٧) من إخراج كاريل ستيكلي (١٩٠٣-١٩٨٧)، و"عام تشيكى" (١٩٤٧) - وهو فيلم عرائس روائى طويل من إخراج ييرى ترنكار فازا بجوائز فى مهرجان فينيسيا.

وبعد استيلاء الشيوعيين على السلطة في عام ١٩٤٨، حدث التصاق بالتوليفات الفاترة للسينما الستالينية، خاصة في الفترة بين ١٩٥١ و ١٩٥٥، مع انخفاض أيضًا في عدد الأفلام. وكما قال الروائى جوزيف سكفورسكى (ولد عام ١٩٢٤) ذات مرة، فإن الذوق الفنى كان دائماً معاكساً لتوليفات الواقعية الاشتراكية، وبحث السينمائيون عن طرق لتجاوز حدودها. وكانت تلك هى الفترة التى حققت فيها السينما التشيكية شهرة عالمية فى مجال التحريك. وكان فنانون مثل ييرى ترنكا، وكاريل زيمان (١٩١٠-١٩٨٩)، وهيرمينا تيرلوفافا، وبريتسلاف بويار، وييرى برديشكا، وآخرين، قد قادوا هذا الطريق، بإخراج أفلام عرائس روائية طويلة مثل فيلمى ترنكا "أساطير تشيكية قديمة" (١٩٥٣)، و"حلم منتصف ليلة صيف" (١٩٥٩)، وفيلمى زيمان "رحلة إلى عصور بدائية" (١٩٥٥)، و"اختراع للتدمير" (١٩٥٨). وكان

العديد من الأفلام المبكرة ذات التوجه اليسارى الصريح مخصصة وملتزمة بحق، خاصة قبل عام ١٩٤٨. لقد كان فيلم "الإضراب" بياناً جماعياً بواسطة الطليعة اليسارية فى فترة ما قبل الحرب، وكان مثالا على هذا التوجه، كما كان أيضاً فيلم فافرا "الحاجز الصامت" (١٩٤٩) عن انتفاضة براج، برغم ميله إلى التبسيط. كما أن فيلم "سوف يظهر أبطال آخرون" (١٩٥٠) من إخراج بيرى وايس، أظهر التزاماً بالسنوات الأولى من الحركة العمالية.

كان وايس قد بدأ فى صنع أفلام تسجيلية قبل الحرب، وقضى سنوات الحرب فى بريطانيا، حيث عمل فى المدرسة التسجيلية البريطانية، بالإضافة إلى صنعه أفلامه الروائية الأولى. وعند عودته، صنع فيلماً مهماً عن أزمة ميونيخ وهو "الجبهة المسروقة" (١٩٤٧)، والذي فاز بجوائز عالمية مع "مصيصة الذئب" (١٩٥٧)، و"روميو، وجولييت، والظلام" (١٩٦٠)، وهى الأفلام المميزة بالعمق النفسى والأسلوب البصرى الدرامى. وهناك مخرج آخر بدأ فى السينما التسجيلية قبل الحرب هو إلمر كلوس (١٩١٠-١٩٩٣)، والذي بدأ تعاوناً طويلاً مع السلوفاكى يان كادار فى عام ١٩٥٢. وظهرت أفلام تحريضية وصلت إلى الذروة مع أول فيلم تشيكى (وسلوفاكى) يفوز بالأوسكار، وهو "دكان فى الشارع الرئيسى" (١٩٦٥). وبعد الغزو السوفييتى فى عام ١٩٦٨، هاجر كادار إلى الولايات المتحدة، حيث تضمنت أفلامه اقتباساً عن بيرنارد مالامود "الملاك ليفاين" (١٩٧٠)، والفيلم الكندى الذى فاز بجوائز "أكاذيب رواها لى أبى" (١٩٧٥). كما هاجر وايس أيضاً إلى الولايات المتحدة، لكنه لم يصنع أفلاماً إلى أن صنع فيلماً من إنتاج المانى هو "مارثا وأنا" (١٩٩٠).

نحو ربيع براج

فى أواخر الخمسينيات، صنع عدد من مخرجى السينما الروائية الجدد أفلامهم، مثل فرانتشيك فلاشيل، وخريجى مدرسة براج السينمائية الأوائل مثل فويتشيس يانسى، وكاريل كاشينيا، والسلوفاكى ستيفان أوهـر. وفى عالم فيه انتقاد الستالينية محرماً، وجد هؤلاء إلهامهم فى تقاليد الغنائية التشيكية، والموضوعات الإنسانية العامة. وبرغم عدم شهرتهم على المستوى العالمى، فقد صنعوا بعضاً من أهم أفلام الستينيات، وقد قام النقاد التشيك فى التسعينيات باختيار فيلم فلاشيل عن الملحمة التاريخية "ماركيتا لازاروفا" (١٩٦٧) باعتباره أفضل فيلم تشيكى على الإطلاق، كما أن فيلم يانسى "كل بلدياتى الطيبين" (١٩٦٨)، الذى يتناول السياسة التعاونية فى الزراعة، كان أكثر فيلم إثارة للجدل السياسى فى ربيع براج. بالإضافة إلى أن فيلم كاشينيا "الأذن" (١٩٧٠) أثر كثيراً فى الجمهور عندما عرض فى مهرجان كان فى عام ١٩٩٠ بعد عشرين عاماً من منعه من العرض.

وكانت السينما السلوفاكية تتمتع بوجود منفصل - وإن كان تفاعلياً - بعد عام ١٩٤٥، وقد شهدت تطوراً فى مواهب مهمة بعد إنتاج فيلم بالو بيليك "عرين الذئب" (١٩٤٨) عن انتفاضة السلوفاك القومية فى عام ١٩٤٤. لكن أهم مخرجيها كانوا بيتر سولان (ولد عام ١٩٢٩)، وستانيسلاف باراباش. وقد بدأ أوهـر حياته الفنية فى عام ١٩٦١، ومهد الطريق أمام تطورات إبداعية فى الستينيات بفيلمه "أشعة الشمس فى شبكة" (١٩٦٢)، والذى جمع الغنائية مع ابتكارات سردية مهمة.

وعلى خلفية من النزعة الإنسانية الغنائية لأواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، صنعت الموجة الجديدة التشيكية بداياتها فى عام ١٩٦٣ مع فيلم ميلوش فورمان "بيتر الأسود"، وفيرا تشايتيلوفا "شئ مختلف"، وياروميل بيريش "الصرخة". كانت هذه الأفلام الثلاثة تتناول مشكلات الحياة اليومية، مع تأثير واضح من "سينما الحقيقة" على فورمان وتشايتيلوفا. وبرغم أن التأكيد على مظهر الحياة اليومية قاد الحركة إلى اتجاه جديد، فسرعان ما هربت الموجة الجديدة من أى شكل أسلوبى محدد، وفضلت التنوع الذى شمل أيضاً الغنائية، والواقعية النقدية، والطليعية. وظهر مخرجون آخرون فى منتصف وأواخر الستينيات، واعتبروا من "الموجة الجديدة"، مثل يان نيميتش صاحب "ماسات الليل" (١٩٦٤)، و"تقرير عن الحفلة والضيوف" (١٩٦٦)، وبافيل يوراتشيك ويان شميت مخرج "جوزيف كيليان" (١٩٦٣)، وإيفالد شورم مخرج "شجاعة كل يوم" (١٩٦٤)، و"عودة الابن الضال" (١٩٦٦)، وإيفان باسير (ولد عام ١٩٣٣) مخرج "إضاءة حميمة" (١٩٦٥)، وهابنيك بوشان مخرج "ليست مادة للضحك" (١٩٦٥) و"إعصار خاص" (١٩٦٧)، وييرى مينزيل مخرج "قطارات تحت الحراسة المشددة" (١٩٦٦) و"صيف ذو نزوات" (١٩٦٧) و"يمامات فى الربيع" (١٩٦٩). وحقق فيلم "قطارات تحت الحراسة المشددة" جائزة الأوسكار الثانية لفيلم تشيكي فى عام ١٩٦٧.

وكان انتقاد النظام يميل إلى عدم المباشرة فى الفترة قبل عام ١٩٦٧، عندئذ ألغى الإصلاح الشيوعى لربيع براج الرقابة فعلياً، لكن استمر دعم السينمائيين. ومع ذلك كانت هناك بعض الأعمال القوية قبل هذا التاريخ، فإن مخرجاً من الجيل الأقدم، هو لاديسلاف هيلجه (ولد فى عام ١٩٢٧) صنع انتقاداً داخلياً قوياً فى "مدرسة الآباء" (١٩٥٧) حول مدرس يخوض معركة

ضد النفاق الذى يخفى خلف الالتزام الأيديولوجى. وكان الفيلم الأول للمخرج إيفالد شورم (١٩٣١-١٩٨٨) هو "شجاعة كل يوم"، الذى يركز على ناشط حزبي يرى أن يقينه يتداعى من حوله، بينما قام فى "عودة الابن الضال" بدراسة حالة محاولة انتحار، وربط بينها وبين قضايا الوعى والضمير والحلول الوسط والتنازلات.

وكان تناول الواقعى خفيف الظل لمخرجين مثل فورمان وباسير قد وجد دعماً من تحليل يوراتشيك وشميت، الذى يتسم بمسحة كافكاوية، للبيروقراطية فى فيلم "جوزيف كيليان"، وتصوير نيميتش العبثى للسلطة فى "تقرير عن الحفلة والضيوف"، كما أن فيلم فورمان "حفل رجال الإطفاء" (١٩٦٧) التهريجى، يتناول عجز رجال الإطفاء المتقدمين فى العمر، عن تنظيم أى شئ، وهو ما تم تفسيره فى النهاية باعتباره رمزاً لشئ أكبر. وبدأت تقاليد النزعة الطليعية والتجريبية فى الظهور فى أواخر الستينيات، مع تأثير من النزعة الشاعرية، كما فى فيلم نيميتش "شهداء الحب" (١٩٦٦)، وتأثير من الدادائية فى فيلم تشايتيلوفا "زهور الربيع" (١٩٦٦)، ومن السريالية فى فيلم بيريتش "قاليرى وأسبوع العجائب" (١٩٧٠).

وأظهرت الموجة السلوفاكية فى أواخر الستينيات تناولاً راديكالياً مماثلاً تجاه الشكل. وكان فيلم دوشان هاناك "٣٢٢" (١٩٦٩) قصة مجازية قائمة قوية عن الحياة المعاصرة، فى الوقت الذى كان فيه مخرجون آخرون، مثل يوراي ياكوبسيكو (ولد عام ١٩٣٨) وفيلم "الهارب من الجندية والهائمون" (١٩٦٨)، وإيلو هافيتا (١٩٣٨-١٩٧٥) وفيلم "حفلة فى حديقة النباتات" (١٩٦٩)، يستخدمون الاستلهام الفولكلورى بطريقة تستبِق أعمال إمبر كوستوريتسا الذى تخرج من مدرسة براج للسينما بعد عشر سنوات.

ومن المؤكد أن الموجة الجديدة لكل من التشيك والسلوفاك قد أسهمت في حركة الإصلاح السياسى خلال الستينيات، وشكلت جزءاً من محاولات ربيع براج للجمع بين الاشتراكية والديمقراطية، وبالتالي في "الجلاسنوست" التى قام بها الزعيم السوفييتى ميكائيل جورباتشوف بعد ذلك بعشرين عاماً، وبدأت إصلاحات أدت إلى نهاية الحرب الباردة. وقد أدى غزو حلف وارسو، وقمع هذه الإصلاحات المبكرة، إلى منع كتاب، وفنانين، وسينمائيين. وتم منع ما يزيد على مائة فيلم، وسافر إلى المنفى فورمان، وباسر، وكادار، ووايس، ويانسى، ونيميتش، وباراباش، بينما انتهت الحياة الفنية لكل من هيلجه، وشورم، ويوراتشيك، بينما اضطر آخرون للتواؤم مع النظام.

التطبيع وما بعده

كانت السنوات بين ١٩٧٠ و ١٩٨٩ تسمى فترة "التطبيع"، وكانت برغم وجود الإنتاج تمثل نقطة انخفاض نسبية في تاريخ السينما التشيكية والسلوفاكية، وفي الحياة الثقافية بشكل عام. وفي أعقاب الغزو، كان يقدر ما يزيد على ١٧٠ ألفاً قد غادروا البلاد، كما تم طرد حوالى ٧٠ ألفاً من الحزب الشيوعى. ومنع رؤساء استوديوهات باراندوف وكوليبا من العمل، وأدينت أفلام "الموجة" باعتبارها تعبيراً عن أنانية البرجوازية الصغيرة.

وكانت الأفلام الجديدة فى السبعينيات شبه خالية من المضمون ذى القيمة، وأصبح من المعتاد تناول حكايات أخلاقية وقصص حب للمراهقين. ومع ذلك فإن مخرجين مثل كاشينيا، وبيرتتش، وفلاشيل، وأوهر، ساروا على وتر مشدود بقدر من النجاح. وعاد مينزيل إلى صناعة الأفلام فى عام ١٩٧٥، كما عادت تشايتيلوفا فى عام ١٩٧٦، وحافظا على بعض سمات

الموجة الجديدة، مينزيل باقتباساته عن هاربال، مثل "باختصار" (١٩٨٠)، وتشايتيلوفا بعدد من الأفلام الانتقادية الحادة مثل "عبة التفاحة" (١٩٧٦) و"قصة مفبركة" (١٩٧٩)، وتم ترشيح فيلم مينزيل "قريتي الصغيرة الحلوة" (١٩٨٥) للأوسكار. لكن النظام لم يكن مهتمًا بالترويج لأكثر مشروعاته نجاحًا، مفضلًا الانحياز إلى الملاحم الدعائية وترويجها في عالم سينمائي غير مهتم.

وعلى هذه الخلفية ظهرت أفلام التحريك المبهرة من صنع الفنان السريالي يان سفانكمير (برغم أنه كان يصنع الأفلام منذ بداية الستينيات). كان سفانكمير يواجه القمع غالبًا من جانب السلطات، لتبرز أفلامه أخيرًا في مهرجان أنيسى للتحريك في عام ١٩٨٣، ليبدأ مباشرة في صنع أول أفلامه الروائية الطويلة "أليس" (١٩٨٧)، كإنتاج سويسري بريطاني ألماني مشترك. ومع نهاية الثمانينات، كان من المعتقد أن المشكلات التي تواجه السينما تأتي من الرقابة بدرجة أقل من غياب السيناريوهات الجيدة. وكانت المواهب المطلوبة لصنعها قد ضاعت أثناء سنوات التنازلات الاضطرارية أو شبه الاختيارية. لكن قبيل الثورة المخملية في نوفمبر ١٩٨٩، وسقوط الشيوعية، كان قد اتخذ قرارًا بعرض الأفلام الممنوعة، (برغم أن عددًا قليلًا منها هو الذي ظهر قبل نوفمبر، مثل "دكان في الشارع الرئيسي" و"حفلة رجال الإطفاء")، وبدأ في الظهور أعمال أكثر جرأة لمخرجين مثل زدينيك تايك (ولد عام ١٩٥٦) بفيلم "قويتشيك، اليتيم" (١٩٨٩)، والمخرجة إيرينا بافلاسكوف (ولدت عام ١٩٦٠) بفيلم "زمن الخدم" (١٩٨٩).

ولم يؤد سقوط الشيوعية إلى إعادة مولد مفاجئة للسينما. لقد تم تفكيك الصناعة المؤممة في عام ١٩٩٣ (برغم أن العملية كانت قد بدأت قبل ذلك)،

وتم تسليم معظم استوديوهات باراندوف إلى منتجين أمريكيين وأجانب، بينما كانت النفقات الباهظة سببًا في إبعاد المنتجين المحليين، وتم إلغاء الدعم الحكومي (على عكس الدعم في بولندا والمجر)، وحتى عام ٢٠٠٤ كان عبء الإنتاج يقع أساسًا على عاتق التلفزيون التشيكي الحكومي، وأدى ذلك إلى التأكيد على الإنتاج ذي الميزانية المنخفضة. لم تعد الموجة الجديدة مرة أخرى، برغم عودة نيميتش من المنفى وصنعه لعدة أفلام مهمة منخفضة التكاليف، من أهمها "أحاديث آخر الليل مع ماما" (٢٠٠١)، وصنعت دراهوميرا فيهانوفا ثاني أفلامها الروائية الطويلة "الحصن" (١٩٩٤) بعد توقف عن العمل لعشرين عامًا. وانسحب مينزيل إلى المسرح لعشر سنوات بدلا من أن يواجه مشكلات الإنتاج في صناعة تعاني ضعف التمويل.

لكن برغم كل شيء، فإن صناعة السينما التشيكية عاشت، وفي منتصف وأواخر التسعينيات ظهر عدد من المخرجين الشبان الذين جذبوا الاهتمام العالمي. ومنهم يان سفيراك الذى فاز بالأوسكار عن فيلمه "كوليا" (١٩٩٦)، وبيتر زيلينيك بفيلم "صانعو الأزرار" (١٩٩٧)، وساشا جيدون بفيلم "عودة الأبله" (١٩٩٩)، وديفيد أوندريتشيك بفيلم "الوحيدون" (٢٠٠٠)، وأليس نيلليس بفيلم "إبنى ميني" (٢٠٠٠). وتم ترشيح فيلم يان هيرببيك "سقطنا منقسمين" (٢٠٠٠)، وفيلم أوندرية ترويان "زالارى" (٢٠٠٤)، كما أن سفانكمير صنع سلسلة من أربع أفلام روائية طويلة، منها "فاوست" (١٩٩٤) و"أوتيك الصغير" (٢٠٠١). ويدور فيلم "كوليا" عن قصة ملينة بالشجن، لموسيقى يعانى البطالة، وعلاقته بصبي روسى فى الخامسة من عمره، وحصد الفيلم نجاحًا عالميًا فى شباك التذاكر، وكان هناك العديد من الأفلام التى تحاكي "الموجة الجديدة"، وتركز على الأحداث "الصغيرة" فى الحياة

اليومية. وأكمل سفانكماير مسيرته في "السريالية المناضلة"، بينما أظهر زيلينكا خطأ أصيلاً في الكوميديا السوداء. وكل من فيلمي "سقطنا منقسمين" و"زيلارى" يدور خلال الحرب العالمية الثانية. ويروى فيلم هيربيك قصة ساخرة عن رجل تشيكي يخفى لاجئاً يهودياً خلال الحرب، وهو يرتب للرجل اليهودي أن تحمل زوجته لكي يتفادى مشاركة شقيقته مع موظف بيروقراطي نازي. ويبدو أن وجود ثقافة وتقاليد سينمائية قوية قد تجاوزت الرؤية الحكومية فيما بعد الشيوعية، التي كانت ترى الثقافة السينمائية باعتبارها سلعة.

وكان انقسام تشيكوسلوفاكيا في ١٩٩٢-١٩٩٣ إلى جمهوريتي التشيك والسلوفاك في صالح سلوفاكيا بدرجة أقل. فبالمقارنة مع الإنتاج التشيكي بمعدل من خمسة عشر إلى عشرين فيلماً كل عام (٣٢ في عام ١٩٩٠)، فقد تراجع الإنتاج السلوفاكي إلى معدل فيلمين كل عام في أواخر التسعينيات (مقارنة باثني عشر فيلماً في ١٩٩٠). وصنع عدد من المخرجين أفلامهم الأولى، لكن واحداً فقط، هو مارتين سوليك، الذي استطاع أن يؤسس مجموعة أعمال، بسلسلة من خمسة أفلام روائية طويلة، منها "الحديقة" (١٩٩٥) و"منظر طبيعي" (٢٠٠٠). ومثل أفلام المخرجين السلوفاك الآخرين، فإن أفلامه أظهرت استلهاماً من الفولكلور، لكنها تتسم بطابع متأمل، وتُظهر حزناً خفيفاً. وربما يكون هو "المؤلف" الوحيد الذي أسس نفسه في السينما التشيكية والسلوفاكية منذ عام ١٩٨٩.

انظر أيضاً:

"السينما القومية".

مزید من القراءات

FURTHER READING

Hames, Peter. "Czechoslovakia: After the Spring." *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, edited by Daniel J. Goulding. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

———. *The Czechoslovak New Wave*. 2nd ed. London: Wallflower Press, 2005.

———, ed. *The Cinema of Central Europe*. London: Wallflower Press, 2004.

———, ed. *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer*. Westport, CT: Greenwood Press/Praeger, 1995.

Jordanova, Dina. *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. London: Wallflower Press, 2003.

Liehm, Antonín J. *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience*. White Plains, NY: International Arts and Sciences Press, 1974.

Liehm, Mira, and Antonín J. Liehm. *The Most Important Art: East European Film After 1945*. Berkeley: University of California Press, 1977.

Škvorecký, Josef. *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*. Toronto: Peter Martin Associates, 1971.

كتب هذا الفصل: بيتر هيمس

ميلوش فورمان

(ولد فى شاسلاف، تشيكوسلوفاكيا،

فى ٢ فبراير ١٩٣٢).

ميلوش فورمان هو واحد من المخرجين الكبار للموجة الجديدة التشيكية. درس كتابة السيناريو فى مدرسة براج السينمائية، وكان أول أفلامه كمؤلف مخرج هو "مسابقة الهواة" و"بيتر الأسود" فى عام ١٩٦٣. وبالتعاون مع زميليه إيفان باسير وياروسلاف بابوشيك، اللذين أصبحا مخرجين فيما بعد، طور أسلوبًا فى صنع الأفلام على نحو شبه مرتجل، باستخدام ممثلين غير محترفين والتركيز على الحياة اليومية. إن ذلك الاستشكاف للحياة الذى يبدو كأنه بالمصادفة - عالم الصالات الموسيقية، والمطاعم، والشقق القديمة - كان فى رأيه رد فعل ضد الصور المثالية الزائفة التى تروجها السينما الرسمية.

وكان فيلمه التاليان "غراميات شقراء" (١٩٦٥) و"حفل رجال الإطفاء" (١٩٦٧) قد نالا ترشيحًا للأوسكار. وهذا الفيلم الأخير قصة كوميدية عن كيف أن فرقة المطافئ المحلية تفشل فى محاولتها إقامة يانصيب ومسابقة للجمال، وهو ما تم تفسيره - حتى فى مرحلة السيناريو - على أنه هجاء ساخر للحزب الشيوعى. وفى عام ١٩٧٣، وفى أعقاب الغزو السوفيتى عام ١٩٦٨، كان هذا الفيلم ضمن قائمة من أربعة أفلام ممنوعة من العرض "إلى الأبد".

وكان ذلك هو فيلمه التشيكي الأخير، وكان فورمان يعمل على سيناريو أول أفلامه الأمريكية في باريس في عام ١٩٦٨ عندما حدث الغزو السوفييتي. وظل في الخارج، وأصبح مواطناً أمريكياً في عام ١٩٧٧. واستمر فيلمه "الإقلاع" (١٩٧١) في المعالجة المرتجلة حول مجموعة شخصيات، والتي كانت سمة أفلامه التشيكية، لكن الفيلم لم ينجح مع الجمهور الأمريكي برغم نجاحه في المهرجانات. اختار فورمان بعد ذلك أن يعمل مع تيمات (سيناريوهات) مكتوبة وجاهزة (أى ليست من كتاباته ومقتبسة من مصادر غير سينمائية - المترجم)، من الثقافة الأمريكية، ولم يعد لكتابة سيناريوهات أصلية.

وجاءت أفلامه الأمريكية التالية - التي تقارن أحياناً بشكل سلبي مع أفلامه التشيكية، برغم حصولها على جائزتي أوسكار - لتكشف عن جانب هامشي متعمد من الحياة الأمريكية. وتتضمن اقتباسات عن كين كيسي ("طار فوق عش المجانين"، ١٩٧٥)، وإي إل دوكتورو ("زمن موسيقى الراج"، ١٩٨١)، ومسرحية جيمس رادو وجيروم رانيى وجولت ماكديرمونت الموسيقية "شعر" (١٩٧٩)، كما عمل بعد ذلك بالتعاون مع كتاب السيناريو مثل سكوت ألكساندر ولارى كارازويسكى فى استعراضهما لشخصيات غرائبية أمريكية، فى "الشعب ضد لارى فلينت" (١٩٩٦)، و"رجل فوق القمر" (١٩٩٩). واستقر فورمان فى نيويورك بدلا من هوليوود، ولأفلامه دائماً اهتمام داخل أصيل، وعولجت بطرق معقدة مثقفة. وله فيلمان "أوربيان"، الأول هو "أمادبوس" (١٩٨٤) الذى فاز بعدة جوائز أوسكار، والمقتبس عن مسرحية بيتر شافر، والذى صنعه فى براج، ثم فيلم "قالمونت" (١٩٨٩) المقتبس عن كوديرلوس دو لاكلوس "علاقات خطيرة"، وصنعه

فى فرنسا، وهما فيلمان من أكثر أفلامه إتقاناً وفيهما تعامل مع أبطاله -
موتسارت وزوجته، كذلك الوحوش الجنسية فى "قالمونت" - بشكل قريب
الشبه تماماً مع الشباب الأبرياء فى أفلامه التشيكية الأولى.

مشاهدات مقترحة:

"بيتر الأسود" (١٩٦٣)، "غراميات شقراء" (١٩٦٥)، "حفل رجال
الإطفاء" (١٩٦٧)، "طار فوق عش المجانين" (١٩٧٥)، "أماديوس" (١٩٨٤)،
"قالمونت" (١٩٨٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Forman, Miloš, and Jan Novák. *Turnaround: A Memoir*. New
York: Villard Books, 1994.

Hames, Peter. "Forman." In *Five Filmmakers: Tarkovsky,
Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*, edited by Daniel J.
Goulding. Bloomington: Indiana University Press,
1994.

Liehm, Antonín J. *The Miloš Forman Stories*. White Plains,
NY: International Arts and Sciences Press, 1975.

———. "Miloš Forman: the Style and the Man." In *Politics,
Art, and Commitment in the East European Cinema*, edited
by David W. Paul. London: Macmillan, and New York,
St. Martin's, 1983.

بيتر هيمس

الرقص "Dance"

تواجدت فنون الحركة والصورة المتحركة معًا منذ أواخر القرن التاسع عشر، فكل منهما تلبي الحاجات المهمة للأخرى. إن السينما تسجل الحركة. وبالنسبة للأشكال المبكرة للسينما وما قبل السينما، كان الرقص يقدم برهانًا على الحركة. واعتبر الراقصون ومصمموا الرقص أن السينما حل للطبيعة سريعة الزوال للحركة. وكان هذان الشكلان الفنيان يواجهان إحباطًا متبادلًا لأسباب تقنية وفنية، فكان عليهما العثور على حلول وسط ليتعايشا ويتعاونوا عبر قرن من الزمن. فقد ظهر راقصو حفلات الكونسير والباليه والفودفيل في عشرات الأفلام المبكرة، لكن عندما أصبح السرد الروائي هو المركز الأساسي للأفلام، أخذ الرقص دورًا مساعدًا، ليقدم ترفيهًا أو أحد مشاهد الأحلام في بعض الأحيان.

لقد جرب راقصو الكونسير (الرقص الحديث المبكر) وضع الموسيقى إلى جانب أداء راقص مسجل على الفيلم، لكن السينما الصامتة لم تحقق كثيرًا احتياجاتهم سواء لتوثيق الرقص أو خلق عمل فني. وظهرت تقنية الصوت في فترة كانت فيها مفردات وبناء الرقص الحديث تتطور في أمريكا وألمانيا. لكن ميل الراقصين إلى الحركات المعقدة والنزوع الفلسفي إلى اليسار جعلهم لا يرون كثيرًا ما هو مشترك مع هوليوود، وانتظرت الحركة الطليعية في الرقص الأمريكي حتى الأربعينيات لكي تكشف الإمكانيات الفنية للسينما. ومنذ الخمسينيات، استخدمت كل أشكال الرقص في السينما لتوثيق البروفات

وتصميم الرقصات (الكوريوجرافى). ومع تحول الرقص أكثر إلى التجريد واللاسرد، وجد ملاذًا فى السينما التجريبية، وعمل السينمائيون ومصممو الرقص معًا لخلق مشروعات تجريبية. لقد تجاهل عالم الرقص فى أغلب الأحيان السينما كشريك فنى حتى الأربعينيات. ورغم أن الرقص كسينما لم يكن جماهيريًا قط فى الولايات المتحدة كما هو فى أوروبا، فإن هناك الآن مهرجانات سينما للرقص سنوية، وسلاسل من العروض فى المراكز الحضرية وبرامج الجامعات.

الرقص فى فترة السينما الصامتة

تم تقديم الرقص فى الأشكال قبل السينمائية وفى الأفلام المبكرة، لأنها كانت تظهر الحركة على النطاق البشرى. ومن بين الأفلام الأولى - التى كانت تعرض فى دور العرض البدائية، وعلى آلات ميوتوسكوب وآلات العرض الميكانيكية الأخرى - عشرات من الأفلام التى أنتجها توماس إديسون، لرقص المناسبات الاجتماعية أو الرقص الكوميدي، لراقصين وراقصات مثل أنابيل (مور) (١٨٧٨-١٩٦١) وهى التى تدور بتورتها، فى تقليد لراقصة أخرى من تلك الفترة، وهى لوى فوللر (١٨٦٢-١٩٢٨)، وذلك فى "رقصة أنابيل باترفلاي" (١٨٩٤)، كذلك فى سلسلة "مشية الكعكة" (١٨٩٧-١٩٠٣). كما قام إديسون أيضاً بتصوير نجوم الفودفيل المشهورين، مثل ديف مونجمرى، وفريد ستون (الذى لعب دور "الرجل الصفيح" و"خيال المائة" فى نسخة برودواى الموسيقية من "ساحر أوز")، كأمثلة على الرقص الغرائبي. وأسست الأفلام الروائية الأولى نمطاً فى استخدام رقصات المناسبات الاجتماعية لكى تحدد الفترة التاريخية للقصة أو الطبقة الاجتماعية لشخصياتها. والأفلام الطويلة الأولى التى ماتزال موجودة، وتصور راقصين،

صنعت فى عام ١٩١٥، ومنها فيلم "دوامة الحياة"، بطولة راقصى قاعات الرقص إيرين (١٨٩٣-١٩٦٤) وفيرنون كاسيل (١٨٨٧-١٩١٨)، وتعتمد على قصة حياتهما وهو الفيلم الذى دمج نمرتهما الخاصة - نزهة القلعة - فى الحبكة. كذلك "الفتاة البلهاء من بورنيسى"، وهو نسخة لوى ويبر من أوبرا "مايزانيللو"، ومن بطولة راقصة الباليه الروسية العظيمة أنا بافلوفا (١٨٨١-١٩٣١).

وخلال العشرينيات كانت الأفلام الروائية تستخدم بين الحين والآخر رقصات المناسبات الاجتماعية لتحديد زمن الأحداث، فزمن المضارع أو المشاهد المعاصرة. تصور رقصات زوجية سريعة مثل الشارلستون أو بلاك بوتوم، يؤديها شباب غارق فى الملذات. وكانت الأفلام من بطولة كلارا بو (١٩٠٥-١٩٦٥) شديدة الجماهيرية، كما أن فيلم "بناتنا الراقصات" (١٩٢٨) هو الذى صنع من جوان كروافورد (١٩٠٤-١٩٧٧) نجمة. كما أن رقصات المناسبات الاجتماعية المعاصرة الأبطأ سرعة كانت تستخدم لتصوير المواقف الرومانسية. وامتد استخدام الرقص باعتباره "ميزانسين" لكى يستوعب تجارب البناء السردى. أما الزمن الماضى فكان يشار إليه بحركات تاريخية، مثل فرقة دينيشون تؤدي على سلام بابل فى "التعصب"، أو رقصات اجتماعية مثل المينويت والفالس. واعتمد المخرجون على الرقص للإشارة للانتقالات الزمنية مثل الفلاش باك، والفلاش فورورد، ومشاهد الأحلام. والمشاهد المعاصرة، ومشاهد الأمازون، والمشاهد الكلاسيكية، فى فيلم "رجل، امرأة، زواج" (١٩٢١)، والتى صممتها ماريون مورجان، هى أمثلة لا تتسى لرقص الفترة التاريخية الذى يوحى بالجو السردى. ومن الأمثلة الشهيرة الرقصة فى المنطاد، التى طورها تيودور

كوسلوف (١٨٨٢-١٩٥٦)، وليروى برينز (١٨٩٥-١٩٨٣)، وسيسيل جى دى ميل (١٨٨١-١٩٥٩)، فى فيلم دى ميل "مدام الشيطان" (١٩٣٠).

من الأفلام الموسيقية إلى الفيديو الموسيقى

كانت تجارب شركات السينما مع الصوت تميل إلى محاكاة برودواى أو برولوج، وعروض الفودفيل فى قصور السينما. ومن فصول الرقص كان رقص النقر بالأقدام دقيق التزامن، والرقصات الإثنية (كان يطلق عليها "الشخصية")، ورقصات الأدايجيو البطيئة أو رقصات قاعة الحفلات، وبعض الرقصات الغرائبية مثل الدمى التى ترقص مع موسيقى الراج. ويمكن رؤية أمثلة لهذه الأنواع الأربعة فى فيلم "ملك الجاز" (١٩٣٠)، حيث تتضمن نهايته فقرات متتالية لراقصين إثنيين يمثلون المهاجرين وهم يندمجون على الشاشة فيما يشبه بوتقة الانصهار.

ومع استرخاء هوليوود بالنسبة لتقنية الصوت، طور مخرجو الرقص بناء جديدا للنمر التى تعتمد على الرقص، والمثال هو أفلام باسبى بيركلى لشركة إخوان وارنر، حيث تبدأ النمر على مسرح تقليدى، لكنها تمتد بمؤثرات فى ٣٦٠ درجة يمكن تحقيقها فقط داخل أستوديو سينمائى. كانت أفلام بيركلى الروائية الطويلة الأولى هى الأفلام التى أنتجها صامويل جولدوين للممثل الكوميدي إيدى كانتور (١٨٩٢-١٩٦٤)، مثل "فضائح رومانية" (١٩٣٣). وفى عام ١٩٣٣ بدأ بيركلى تعاونه مع شركة إخوان وارنر/ فيرست ناشيونال بفيلم "الشارع الثانى والأربعون"، الذى يعتمد على رواية ميلودرامية شهيرة عن مخرج يحتضر وهو يعد لعرض موسيقى خلال فترة الكساد الكبير، لكن الفيلم حوّل مركز الاهتمام إلى روبى كيلر

(١٩٠٩-١٩٩٣)، البديلة المفعمة بالحياة التي أصبحت أيقونة جماهيرية في بدايات عصر السينما الناطقة. صنعت إخوان وارنر سلسلة من الأفلام الكوميديّة، التي قدمت فنانين من المتعاقدين مع الشركة، ممثلين، ومغنين، وراقصين، وهى أفلام تدور حول صنع عرض موسيقى خلال الكساد، ومنها "الباحثون عن الذهب لعام ١٩٣٣" (١٩٣٣)، وفيه النمرة الافتتاحية "إحنا بتوع الفلوس"، كذلك فيلم "استعراض الإضاءة السفلية" (١٩٣٣). وفيما عدا النمر المنفردة التي قامت بها كيلر، فإن معظم تصميم الرقص عند بيركلى يقوم على حركات بسيطة يقوم بها عدد كبير من الراقصين والراقصات فى تزامن دقيق، ويتم تضخيم ذلك أحياناً باستخدام المرايا والكاميرات. ومعظم الرقصات تعتمد على رقصات المناسبات الاجتماعية أو الرقص بنقر الأقدام، لكن تتم الرقصة على السلام. والمرايا والأرضيات العاكسة تمتد بالتصميم بالأبيض والأسود. وكل أعمال بيركلى تقدم بصمته التقنية: الحركة المفعمة بالحياة، ومشاهد المسرح التي تبدأ بديكورات ضخمة، واللقطات المنشورة باستخدام كاميرا من أعلى.

والعديد من أفلام الرقص الهوليوودية فى الثلاثينيات والأربعينيات كانت نسخاً سينمائية من الاستعراضات الموسيقية الشهيرة بملابس عصرية، مع التوسع فى مشاهد الرقص بدلا من إعادة ابتكارها. وأعطت الاستوديوهات إلى مصممي الرقصات لديها هذه المهمة، وكان الأسلوب الهوليوودى السائد هو ما يظهر بالفعل على الشاشة. وكانت الأوبريتات - التي زادت جماهيريتها مع غناء نجوم السينما مثل جانيت ماك دونالد (١٩٠٣-١٩٦٥) ونيلسون إيدى (١٩٠١-١٩٦٧) - تستخدم رقصات المناسبات الاجتماعية لتحديد الزمان والمكان.

وظلت آثار من الفودفيل ورقص برودواى فى عدد كبير من الأفلام التى تدور فى عالم الاستعراض، أو التى تحتوى على مشاهد زيارة إلى المسرح أو نادى ليلى فى حبكتها. وكان الأسلوب السائد أكثر، والمقتبس عن أداء المسرح، هو الاحتفاظ بتكوين يحاكى خشبة المسرح، يجرى الحدث فوقها بينما تقف الكاميرا فى مكان المتفرجين. إن جين كيلى (١٩١٢-١٩٩٦) لم يكسر قط قاعدة الفرجة من مقاعد المتفرجين على خشبة المسرح لكنه أجرى عدة تجارب للتنوع على هذا الشكل، مثل رقصته الثنائية مع الفأر جبرى فى النمرة من فيلم "انزل الهلب" (١٩٤٥)، والتى صممها كيلى وستانلى دونين (ولد عام ١٩٢٤). وفى نمرة "الملك الذى لا يستطيع أن يرقص" يقوم كيلى بتعليم الفأر كيف يرقص بنقر الأقدام، وهى نمرة لها ستائر تشبه خشبة المسرح، بينما العرض فى المنتصف. والنمرة تمضى بأن يقوم كيلى بالخطوات، التى يكرر الفأر حركاتها، حتى يرقص الاثنان معاً فى النهاية، بينما الفأر يقفز أحياناً على عجز كيلى.

ومن العناصر المميزة للرقص فى أفلام الثلاثينيات حتى الخمسينيات الحركة التى تتطور عن المشى. والعديد من الرقصات المنفردة لهيرميس بان (١٩٠٩-١٩٩٠)، أو الرقصات الثنائية مع فريد أسنير (١٨٩٩-١٩٨٧)، توحى بمسحة طبيعية إذ تبدأ بالمشى. ومن الأمثلة الكلاسيكية نمرة "مشى الكلب"، ومشهد الترحلق فى "هل سنرقص" (١٩٣٧)، والسير المتمهل فى حديقة سنترال بارك مع سيد تشاريس (ولدت عام ١٩٢١) والتى تبدأ وتنتهى بعبارة "الرقص فى الظلام" فى فيلم "عربة الفرقة" (١٩٥٣). وأشهر رقصة مشى فى السينما هى الرقصة التى تحمل عنوان الفيلم، وأداها جين كيلى فى "الغناء تحت المطر" (١٩٥٢).

ويتضمن فيلم "الزفاف الملكي" (١٩٥١) رقصة مشى كلاسيكية مع قطعة إكسسوار، ورقصتين لا يمكن أدائهما إلا داخل أستوديو سينمائي. والرقصة الأولى تؤدي على سطح سفينة، بينما أستير - واحد من فريق لاثنين يضم أخته الراقصة أيضًا - يرقص مع حامل المعطف، عندما تعجز أخته (جين باول) أن تأتي إلى البروفة. أما نمرة الرقصة الاجتماعية لهما فتأتي بعد ذلك، وهي تبدأ على نحو تقليدي، لكن الأداء يتحول إلى حركات أكروباتية عندما تواجه السفينة عاصفة، إنهما يحاولان أن يرقصا، لكن الأرضية تبدأ في الانزلاق تحت أقدامهما. وفي نمرة لاحقة أخرى من الفيلم، تم تصميمها بواسطة نيك كاسيل، فإن أستير يرقص منفردًا في غرفة الفندق عندما يبدأ في الاستناد على جدار الغرفة، ثم تبدأ جدران الغرفة في الدوران حول نفسها (كما في نمرة دونالد أوكونور "خليك مهرج" في فيلم "الغناء تحت المطر")، لكن الحركة الدائرية تستمر حتى أن أستير يرقص فوق الجدران والسقف، وهذا التأثير السحري كان نتيجة لمحركات تجعل الديكور يدور حول نفسه.

ومن الأمثلة التي لا تنسى لرقصات المشى في السينما نمرة "صندوق الزبالة" للثلاثي في "إنه دائمًا طقس جميل" (١٩٥٥) من تصميم جين كيللي، وتمارين الفريق الأولمبي الذي يتجاهل غناء جين راسيل "هل هنا من هو على استعداد للحب؟" في "الرجال يفضلون الشقراوات" (١٩٥٣)، وهي النمرة التي صممها جاك كول (١٩١١-١٩٧٤)، كذلك نمرة تقطيع الخشب الإيقاعية التي أداها الإخوة المحبطون في فيلم "سبع عرائس لسبعة أشقاء" (١٩٥٤) وهي رقصة من تصميم مايكل كيد (ولد عام ١٩١٩).

وكانت السريالية هي ثانی المؤثرات القویة علی تصمیم رقصات الأفلام خلال الأربعینیات والخمسنیات، مع جاك كول و یوجین لورینج (۱۹۱۱-۱۹۸۲) فی المقدمة. وكان هناك العديد من الرقصات التي تصور أجزاء منفصلة من الجسد، مثل اوركسترا الرقص الذی صممه لورینج فی فیلم "۵ آلاف إصبع للدكتور تی" (۱۹۵۳) من تألیف دكتور سوس. وفی فیلم تشارلز وولترز "استعراض عيد الفصح" (۱۹۴۸)، تغنی آن میللر (۱۹۲۳-۲۰۰۴) "ابعد عنك الأحزان"، بمصاحبة أنزع تلعب علی الآلات الموسیقیة.

وكان يتم التعاقد مع مصممی الرقصات فی برودواى أحياناً لنسخ أعمالهم المسرحیة فی السينما، مثل أنیس دی میل (۱۹۰۵-۱۹۹۳) وصنع النسخین المسرحیة والسينمائیة من "أوكلاهوما!" (فی برودواى فی عام ۱۹۴۳، وفی السينما فی عام ۱۹۵۵)، ولكن ذلك لا ينطبق علی "بريجادون" (۱۹۵۴) برغم أن النسخین المسرحیة والسينمائیة تحتوى علی مشاهد الرقص التي هی جزء أساسی من الحبكة. وباليه الحلم فی "أوكلاهوما!"، والذي يحمل عنوان "لورى تتخذ قراراً"، كان قد ترك تأثيره بالفعل علی العديد من مصممی الرقصات بدءاً من عام ۱۹۵۵، فالبطاقات السياحية الفرنسية التي تحتفظ بها الشريرة جود فی كوخها تبث فیها الحياة فی خيالها كرمز للانحلال الجنسی، كما أن الوجوه الخالية والحركات الحادة "لفتيات البطاقة السياحية" قد ألهمت بوب فوسی (۱۹۲۷-۱۹۸۷). والكثير من المخرجین ومصممی الرقصات نسخوا أو عدلوا مشهد الاستودیو الخالی مع السحب المرسومة علی الجدران، لاستخدامها فی مشاهد الأحلام، خاصة فی مشهد "لازم نرقص" من فیلم "الغناء تحت المطر". وقام مايكل كيد فی السينما

بنسخ حركاته لاستعراضيين أسلوبيين له - مقامري ديمون رانيون في "رجال ودمى" (١٩٥٥)، والقصة المصورة التي تتحول إلى الحياة في فيلم "أبner الصغيرة" (١٩٥٩). وتم تصوير "الملك وأنا" (١٩٥٦) محتقظاً بالرقصات "السيامية" كاملة لمسرح جيروم روبنز (١٩١٨-١٩٩٨)، والتي تتضمن مشهد "المنزل الصغير للعم توماس". وقام روبنز بتصميم الرقصات والمشاركة في إخراج "قصة الحى الغربى" (١٩٦١)، والذي حذف رقصات باليه الأحلام الموسيقية، لكنه احتفظ بمشهد الرقص الافتتاحى الشهير.

وعاد الرقص إلى الظهور فى هوليوود فى عصر الديسكو، من خلال أفلام جماهيرية مثل "حمى ليلة السبت" (١٩٧٧)، وكثير من الأفلام التى قلدته، وفيلم "شحم" (١٩٧٧) الذى يدور فى أجواء الخمسينيات الموسيقية، وصممت رقصاته باتريشيا بيرش. أما فيلم "العراف" (١٩٧٨)، من تصميم لويس جونسون (ولد عام ١٩٣٠)، فقد استخدم تقنيات الرقص الحديث، والنقر بالأقدام، والجاز، بالإضافة إلى رقص "كلاب أند بريك" (التلوى والشقلبة) فى أماكن من مدينة نيويورك. وتم تقديم الرقص كجو عام ومادة للحبكة فى فيلم "البوهيمية" (١٩٩٠)، وهو إنتاج تليفزيونى أسترالى حيث قام باز لورمان (ولد عام ١٩٦٢) كمخرج للأوبرا، بالإضافة إلى فيلمى "صالة رقص" (١٩٩٢) و"مولان روج" (٢٠٠١) من إخراج باز لورمان. وكان النجاح الجماهيرى والنقدى لكل من "مولان روج" وفيلم روب مارشال (ولد عام ١٩٦٠) "شيكاغو" - المأخوذ عن مسرحية بوب فوسى الموسيقية - برهاناً على أن الفيلم الموسيقى مايزال نمطاً فيلمياً قابلاً للحياة.

وكانت هناك أفلام روائية طويلة تدور حول الرقص كمهنة منذ فترة السينما الصامتة. ومعظم هذه الأفلام - مثل "تصفيق" (١٩٢٩) من إخراج

روبن ماموليان - تتضمن أداء على خشبة المسرح بالإضافة إلى مشاهد عن الحياة المسرحية. وتميل أفلام الباليه إلى أن تكون شديدة الميلودرامية، مثل فيلم مايكل باول وإيمريك بريسبيرجر المهم "الحذاء الأحمر" (١٩٤٨)، حيث تحتار راقصة الباليه بين الحب والفن وتتحرر. وفيلم بين هيشن المنسى "شبح الورد" (١٩٤٦)، وفيلم المخرج هيربرت روس "نقطة التحول" (١٩٧٧)، وهو راقص باليه ومصمم رقصات سابق، هذان الفيلمان يدوران حول الحياة العاطفية للراقصات، وهذه الأفلام الثلاثة تقدم تجارب ملهمة من الرقص على خشبة المسرح. وبالمثل فإن أفلام الباليه السوفييتية والفرنسية أصبحت متاحة في دور عرض سينما الفن وجمعيات الفيلم في الجامعات خلال الستينيات، وقدمت للجمهور فرق الباليه المتجولة. وكان تعاون المخرج الأسباني كارلوس ساورا مع مصمم رقصات الفلامينجو أنطونيو جاديس (١٩٣٦-٢٠٠٤)، في أفلام "عرس الدم" (١٩٨١)، و"كارمن" (١٩٨٤)، و"الحب المجنون" (١٩٨٦)، قد أدى إلى جماهيرية كبيرة في الولايات المتحدة.

أما فيلم "شهرة" (١٩٨٠)، والذي يعتمد على المدرسة الثانوية لفنون الأداء في مدينة نيويورك، فيقدم المراهقين خلال تدريبهم على رقص الباليه، والرقص الحديث، ورقص الجاز، وقام الراقص الحديث لويس فابيو (١٩٤٢-١٩٩٣) بتصميم الرقصات "المرتجلة" الشهيرة، حيث تعيش الشخصيات حياتها اليومية وتخرج إلى الشوارع. وكان الرقص (الاجتماعي والحديث) قد استخدم كثيرًا كلغة للتعبير عن الذات في أفلام جماهيرية مثل "فلاش دانس" (١٩٨٣)، حول عامل لحام يريد أن يرقص، وفيلم "أصوات" (١٩٧٩) حول امرأة صماء تود أن ترقص، و"رقص حر" (١٩٨٤) حول مراهق يريد لمدينته أن ترقص.

وفى الثمانينيات ظهرت محطة تليفزيون الموسيقى (إم تى فى)، ثم "فى إتش وان" و"بى إى تى" (تليفزيون ترفيه الزوج)، وجعلت الفيديوها الموسيقية شهيرة كجزء مكمل للدعاية للموسيقى الجماهيرية المسجلة، وكان العديد منها عبارة عن أداء مصور سينمائى تم تقطيعه إلى أجزاء، تعتمد إلى حد كبير على المونتاج، لكن بعضها كان معدًا بالتصميم الكوريوجرافى. وبعضها يشير بوضوح إلى تصميم الرقص فى السينما، مثل الفيديو الموسيقى "الفتاة المادية" (١٩٨٤) لمادونا، وهو اقتباس عن تصميم كول لنمرة "الماسات هى أفضل صديق للفتاة" من فيلم "الرجال يفضلون الشقراوات"، والفيديو يحتفظ بتلك الثريا البشرية التى ظهرت فى الفيلم. ومن الفيديوها الموسيقية التى تبقى فى الذاكرة الرقصة الأسلوبية بطريقة البشر الآليين فى "الفيديو قتل نجم الراديو"، كذلك اقتباس مايكل جاكسون (ولد عام ١٩٥٨) من "قصة الحى الغربى" فى حرب العصابات، فى نمرة "اضربها" (١٩٨٢). وقد أثارت "مشية القمر" لجاكسون معجبيه من المراهقين، وجعلت الكبار منهم يتذكرون رقصات نقر الأقدام الزنجية التى طورت هذه الخطوات الغربية. وكان هناك بعض المخرجين الذين عملوا بخطوات الرقص التى تبدو تلقائية، والمأخوذة من رقصات "البريك"، و"الفوجينج"، و"الهيپ هوب"، مثل "المطر القرمزى" (١٩٨٤) لبرينس. وكان أسلوب المونتاج المميز للفيديوها الموسيقية، والقطع السريع بين الأداء والرقص، قد امتد تأثيره إلى الأفلام الروائية الطويلة بالإضافة إلى التلفزيون.

الرقص كسينما

الأمثلة الباقية على التعاون بين السينما والرقص من بدايات القرن العشرين تأتى من المدرسة الطليعية الفرنسية، وتتضمن أفلامًا مصنوعة فى

باريس بواسطة لوى فولر، والذي يعتبر من أسلاف الرقص الحديث، كما كان رائدًا أيضًا في استخدام تصميم الإضاءة. لقد اعتبر السينمائيون التجريبيون الفرنسيون الباليه كشريك لفن التحريك، مثل فيلم فيرنان ليغييه "الباليه الميكانيكي" (١٩٢٤). كما أن العمل من المدرسة الدادائية لفرقة "باليه الجنوب"، والذي يحمل اسم "خاتمة" (١٩٢٤)، كان يتضمن فيلم رينيه كليبر "استراحة" داخل الأداء الحي. كما أن فرقة "الباليه الروسى" لسيرج دياجليف قامت بتنفيذ "قصيدة" (١٩٢٨) ليقوم بالتصميم للرقص ليونيد ماسين، وتصميم الديكور بافيل تشيلتشف، والعرض الخلفى بيير شاربونو. والأغلب أن السينمائيين السوفييت من المدرسة البنائية عملوا أيضًا فى مجال الرقص، وإن لم يوجد ما تبقى من هذه الأعمال. ومن الأمثلة العديدة على اشتراك المصورين الفوتوغرافيين، والسينمائيين، والراقصين، حفلات رقص الجاز فى أواخر الثلاثينيات التى قام بتصويرها سينمائيًا مورا دين وروجر برايور دودج. كما أن جيون ميلى، الذى اشتهر كمصور فوتوغرافى لمجلة "لايف"، قام بالتصوير السينمائى لحفلات فى بداية الأربعينيات، وعرض فيلم "الاشتراك فى البلوز" فى عام ١٩٤٤.

وتعتبر مايا ديرين (١٩١٧-١٩٦١) وألكساندر هاميد (١٩٠٧-٢٠٠٤) يشكل عام أول وأهم من شارك فى "سيدانس" أو فى الرقص كسينما. وكان أول أفلام ديرين "شركات ما بعد الظهيرة" (١٩٤٣) يصورها وهى تسير فى كل خطوة على سطح جديد. أما فيلمها "دراسة فى الكوريوجرافى للكاميرا" (١٩٤٥) - وهو فيلم من أربع دقائق لرقص نالى بيتى - فيحتوى على أحد المؤثرات الذى مايزال يُرجع إليه عبر أجيال من السينمائيين: إن ديرين قامت بمونتاج لقفزة جانبية لبيتى، تم تصويرها على خلفيات مختلفة،

حتى إنها تبدو كما لو كانت تمتد من مشهد داخلي إلى مشهد خارجي. وفي فترة لاحقة، عملت شيرلي كلارك (١٩١٩-١٩٩٧) مع راقصين من أسلوب الرقص الحديث، لتقطع بين حركاتهم وصور موحية من الطبيعة. ومن الشخصيات المعاصرة دوريس تشيز، وآمي جرينفيلد والتي اشتهرت بفيلم "أنتيجون/ طقوس الألم" (١٩٩١).

وقام جيل التجريبيين من مدرسة الرقص الحديث - وعلى رأسهم مصمم الرقصات ميرس كانينجهام (ولد عام ١٩١٩) والمؤلف الموسيقي جون كيدج (١٩١٢-١٩٩٢) - بالجمع بين السينما والكوريوجرافى فى الأداء. ومن الأعمال الرائدة فى مجال الفيديو فى فترة مبكرة كان عمل نام جون بايك (١٩٣٢-٢٠٠٦). كما قام مصممو الرقصات تريشا براون، وكارولى شينمان، وجوان يونس، بالجمع بين الأنماط المختلفة، كما عملت إيفون راينر فى كل نمط على حدة. كما أن هناك العديد من الحالات التى جمعت الرقص الحى مع عرض بالسينما أو الفيديو، مثل عرض إيلين سامرز "رقصة مشى لأى نمره" (١٩٦٥). وقام مهندس شركة "آر سى إيه"، بيلى كلوفر، بتنظيم "التسع ليالى للمسرح والهندسة"، والتى جمعت مساهمات مشتركة لمصمم رقص، ومؤلفين موسيقيين، وسينمائيين، مع التكنولوجيا، التى تسهل العرض الحى مع أداء مصور سينمائيًا. وصنع كانينجهام نفسه عشرات من الأفلام والفيديوهات بدءًا من الخمسينيات، وتعاون مع بايك، وستان فان دير بيك، وإليوت كابلان، وتشارلز أتلاس، وصنع الفنان التشكلى التعبيرى التجريدى إيد إيمشويلر (١٩٢٦-١٩٦٠) أفلامًا بتقنية إيقاف الحركة (الكادر كادر - المترجم) مع ألوين نيكولايس (١٩١٠-١٩٩٣)، وهو فنان تشكلى ومصمم رقصات كان يستخدم الأشكال والألوان، وكان فيلمهما

"انصهار" (١٩٦٧) فى وقت واحد عملاً راقصاً يؤدى أمام الكاميرا، وفيلمًا منفصلاً أيضاً.

ولم يتطور الباليه كسينما فى الولايات المتحدة قط، لكنه فن محترم فى كندا وأوروبا. وكان تكامل السينما فى الباليه مشهوراً فى أواخر الستينيات، عندما استخدم أيضاً بواسطة مخرجى الأوبرا التجريبيين مثل فرانك كارسارو. وأشهر الأعمال الأمريكية هو "أستارتى" من نوع رقصات "سايكيدليك"، والذى صنعه روبرت جوفرى، وظهر على غلاف مجلة "تيوزويك" فى ١٥ مارس ١٩٦٨. كما صنع السينمائى الكندى نورمان ماكلايرين (١٩١٤-١٩٨٧) عددًا من "أفلام الرقص كسينما" المهمة، مثل "خطوة لاثنين" (١٩٦٨)، و"باليه أداجيو" (١٩٧٢)، و"تارسيوس" (١٩٨٣).

أما جيل ما بعد الحداثة فقد عمل فى مجال السينما والفيديو، لكنه أظهر المرونة الأكبر للفيديو. وعادة ما تستخدم عروض الأداء العرض السينمائى على شاشات كجزء من محيط الرقص، كما فى "إعداد وإعادة إعداد" (١٩٨٣) لتريشا براون، والذى استخدم أفلامًا وشاشات لروبرت راوشينبيرج، كما أن العرض المثير للجدل لبيل تى جونز "مايزال/ هنا" (١٩٩٤) يجمع بين الرقصات وقصص شخصية عن أمراض تُعرض على شاشات مراقبة متحركة. وقامت المؤلفة الموسيقية ومصممة الرقص ميرديث مونك (ولدت عام ١٩٤٢) بتضمين السينما فى عروضها الغنائية، مثل "قريسة"، وصنعت أفلامًا تقوم كأفلام فى حد ذاتها، أشهرها "كتاب الأيام" (١٩٨٨)، والعديد من الأفلام التسجيلية حول تصميمها للرقص. كما أن إيكو، وكوما، وكاى تاكى، ومصممى رقصات متأثرين برقصة "بوتو" الآسيوية، استخدموا السينما للتأكيد على الإيقاع البطئ للحركة فى أعمالهم. وعلى

الجانب النقيض المقابل، فقد كان تعاون إيزابيث ستريب مع مايكل شوارتز، قد حقق إحساساً بصرياً بقدرتها المستحيلة على أداء الحركات السريعة، وظهرت العديد من التجارب في "عرض حي بعيداً عن المركز"، الذي رعته شبكة بي بي إس بين عامي ١٩٨٥ و ١٩٩٤.

السينما كتوثيق للرقص

ظلت الطبيعة سريعة الزوال للرقص مشكلة مثيرة للإحباط برغم تطور نظم تدوين تصميم الرقص (مثل تدوين العلامات الموسيقية بالنسبة للموسيقى - المترجم). وجاءت السينما، ومن بعدها شريط الفيديو، ليقدما شكلاً من التوثيق البصري وحفظ الرقص. وخلال العقدَيْن الثاني والثالث من القرن العشرين طورت شركة "أمبيكو" للبيانو الآلي أفلاماً تعليمية لأسماء لامعة من الراقصين ومصممي الرقص، مثل أنا بافلوفا، ومخرج الرقصات في برودواي نيد وايرن (١٨٧٤-١٩٤٢)، وراقصي الكونسير روث سانت دينيس (١٨٧٨-١٩٦٨) وتيد شون (المعروف باسم دينيشون).

وكان التصوير السينمائي في البداية يتم بواسطة علماء الإثنوجرافيا، ومصممي الرقص، استخداماتهم الخاصة. أما المحاولات الأولى التي قامت بها مؤسسات لتوثيق الرقص فهي تتضمن أفلام كارول لين من مقاس ٨ مم، والتي صنعت في الورشة الصيفية لتيد شون، و"وسادة" جيكوب، في بيكينت بولاية ماساشوسيتس، كذلك في أفلام هيلين بريست روجرز التي صنعت في "مهرجان الرقص الأمريكي". وقام بترميم تلك الأفلام الصامتة قسم الرقص لمكتبة نيويورك العامة لفنون الأداء، ومن مشروعاتها التطابق الدقيق بين الموسيقى والحركات. وقد استخدم علماء الإثنوجرافيا السينما لتوثيق الأشكال

الجماهيرية للرقص التقليدي، والذي لا يوجد له تصميم كوريوجرافى، للسكان الأصليين فى بعض البلدان. وهناك العديد من الشخصيات المهمة التى ربطت عالمى السينما والإثنوجرافيا، مثل عالمى الأنثروبولوجيا ومصممى الرقص كاثرين دونهام وبيرل بريموس، والسينمائية مايا ديرين. وقامت رودا جراور - المنتجة الرائدة للرقص فى التلفزيون - بالتركيز مؤخرًا على الأفلام التى توثق الفنون التقليدية فى إندونيسيا، وسلسلتها "مكتبات النار: عندما يموت الحكماء، يحترق كتاب"، تتضمن بورترية للراقص الحكيم لرقصة "توبينج" فى فيلم "رازيانا: القناع المسحور" (٢٠٠٥).

وقامت مورا دين (١٩٠٢-١٩٨٧) بعمل رائد فى توثيق الزنوج الأمريكيين الاجتماعية فى سلسلة أفلام "الروح تتحرك"، وبالتعاون مع راقصين ومؤرخين، صنعت أفلامًا حول راقصى التبادل فى قاعة رقص سافوى، وحركات الروك أند رول، ورقصة "البريك". والأفلام التسجيلية حول أنماط الأندرجراوند فى الرقصات الزنجية الاجتماعية قد لاقت توزيعًا ومديحًا كبيرين، مثل فيلم جينى ليفينجستون "باريس تحترق" (١٩٩٠) حول رقص "الفوجينج"، ومشروع سالى سومر ومايكل شوارتز "المراوح للشغل" (والذى عرض باسم "راجع جسمك عند الباب"، ١٩٩٤) حول رقصة "الكلاب" (club)، وفيلم يون راييس "من الأفضل الحياة من خلال دوائر" (١٩٩٩) حول رقصة الريفز (raves)، وفيلما ديفيد لوشايبيل Krumped (قصير، ٢٠٠٤)، و Rize (٢٠٠٥)، حول حركة رقص لوس أنجلوس التى تدعى "كرمب".

ومع تطور تقنية الفيديو، أصبح التوثيق شائعًا. وشركة "كاراكثر جينراتورز" (مايكل شوارتز ومارك روبنسون)، وأستوديو دى (دينيس

دياموند)، يستخدمان كاميرا أو عدة كاميرات لتوثيق الرقص وفن الأداء لمصممي الرقص والمؤرخين. وقسم الرقص في مكتبة نيويورك العامة لفنون الأداء تضم كمية هائلة من التسجيلات لتوثيق الرقص، ومشروعاتها - بالإضافة إلى مشروعات "تحالف تراث الرقص" - تحدد مجموعات من أمريكا الشمالية، وتطور معايير لجمع كتالوجات وحفظها.

انظر أيضاً:

"تصميم الرقصات"، "الأفلام الموسيقية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley: University of California Press, 1957.

Dance Perspectives. "Cine Dance" issue, no. 30 (Summer 1967).

Dodds, Sherill. *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. New York: Palgrave, 2001.

Heider, Karl G. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press, 1976.

Johnson, Catherine, and Allegra Fuller Snyder. *Securing Our Dance Heritage*. Washington, DC: Council for Library and Information Resources, 1999.

Snyder, Allegra Fuller. *Dance Films: A Study of Choreo-Cinema*. Albany: State University of New York Press, 1973.

كتبت هذا الفصل: باربرا كوهين ستراتاينر

الأخوان نيكولاس

(فايارد نيكولاس، ولد في موباييل بولاية ألاباما،
في ٢٠ أكتوبر ١٩١٤، توفي في ٢٤ يناير ٢٠٠٦)
(هارولد نيكولاس، ولد في وينستون ساليم، نورث
كارولينا، في ٢٧ مارس ١٩٢١، توفي في ٣
يوليو ٢٠٠٠).

أنعشت الرقصات الأكروباتية غير العادية للأخوين نيكولاس الأفلام
الموسيقية في الأربعينيات، وكانا خارج عالم السينما يعتبران معًا أفضل فريق
للرقص بنقر الأقدام خلال القرن العشرين، بالإضافة إلى حياة فنية مهمة في
المسرحيات الموسيقية، كانا ابنين لعازفين في فرقة موسيقية مسرحية، وتأثرا
بالباز سريع الإيقاع لكل من لويس آرمسترونج وفليتشر هندرسون - وتدربا
على أيدي زنوج في عالم الفودفيل، وظهرتا في المسرح الذي كان يعمل فيه
والدهما في فيلادلفيا. واختارا أسلوب الرقص معًا بالنقر بالأقدام، ليجسدا بعد
ذلك شخصيتي باك وبابلز، ويؤكدتا التزامن بينهما في حركات وإيقاعات
معقدة. ووصلا إلى مشاهد مبهرة، تتضمن بصمتهما الخاصة فوق بعضها
البعض وهما يباعدان تمامًا بين الساقين. ثم انتقلا إلى نيويورك وظهرتا في
عروض في أشهر نوادي هارلم الليلية، "نادى القطن"، خلال الثلاثينيات،

حيث تأثرا بالموسيقى والأسلوب الشخصى لقادة الاوركسترا مثل كاب كالواى وديوك ايلينجتون.

ومتلما ظهر فى أفلام قصيرة صامتة بمصاحبة الموسيقى، ثم فى أفلام ناطقة مبكرة، مثل أفلام فيثافون القصيرة "الفطيرة، فطيرة يا بلاك بيرد" (١٩٣٢) (هناك تلاعب لفظى بين Bye و Pie - المترجم)، وهو الفيلم الذى يصور المؤلف الموسيقى يوبى بليك، ثم فى كوميدى إيدى كائنور "كيد الملايين" (١٩٣٤) (هناك أيضا تلاعب لفظى، إذ أن Kid تعنى "اخدع" - المترجم). وكانت أدوارهما فى هوليوود هى مشاهد فى الأفلام الروائية الطويلة يمكن حذفها إذا عرض الفيلم فى الجنوب حيث التفرقة بين البيض والزواج. وعملا مع مصممى الرقص فى "نادى القطن": نيك كاسيل وجينيغا سوير، اللذين انتقلا إلى شركة فوكس للقرن العشرين لسلسلة من سبعة أفلام موسيقية تدور حول عالم موسيقى الجاز. وفى كل فيلم أضاف الأخوان عناصر مكانية لرقصاتها المبهزة معا وأعادا إحياء مشاهد التباعد بين الساقين فى "زوجات الاوركسترا" (مع اوركسترا جلين ميللر، ١٩٤٢)، بإضافة السير على الجدران والشقبة فوق أحدهما الآخر. وأفضل تنويعاتهما هى الاستعراض الذى يقوم به نجوم من الزوج فقط فى فيلم "جو عاصف" (١٩٤٣)، فى تحية تكريم للمشاركة فى البطولة بيل روبنسون، والذى كانت نمرته الخاصة هى الرقص بنقر الأقدام صعودا وهبوطا على السلالم.

واستمر فى التنقل مع فرق الجاز المتجولة، وانتقلا من الفرق الكبيرة إلى فرق البيوب bebop لموسيقى الجاز، وظهر على المسرح خاصة فى المسرحية الموسيقية "امرأة سانت لويس" فى عام ١٩٤٦. وظهر هارولد نيكولاس كمنثل فى "ليلة السبت فى وسط المدينة" (١٩٧٤) وبعض الأفلام

الكوميديّة هاينز، وموريس هاينز، وسافيون جلوفر. وظهر ا - مع بقية
عظماء جيلهما - فى الفيلم التسجيلى القصير "رقص النقر بالأقدام (١٩٨١)،
والفيلم الروائى الطويل "النقر" (١٩٨٩)، والفيلم التسجيلى "الأخوان نيكولاس:
نحن نغنى ونحن نرقص" (١٩٩٢).

مشاهدات مقترحة:

"فطيرة، فطيرة، يا بلاك بيرد" (١٩٣٢)، "كيد الملايين" (١٩٣٤)،
"إذاعة ١٩٣٦ الكبرى" (١٩٣٥)، "الطريق إلى الأرجنتين" (١٩٤٠)،
"سيرينادا وادى الشمس" (١٩٤١)، "جو عاصف" (١٩٤٣)، "القرصان"
(١٩٤٨).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Hill, Constance Valis. *Brotherhood in Rhythm: The Jazz Tap
Dancing of the Nicholas Brothers*. New York: Oxford
University Press, 2000.

باربرا كوهين ستراتاينر

فريد أستير وجينجر روجرز

(فريد أستير، ولد باسم فريدريك أوستيرليتز،
فى أوماها بولاية نبراسكا، فى ١٠ مايو ١٨٩٩،
توفى فى ٢٢ يونيو ١٩٨٧) (جينجر روجرز،
ولدت فى إنديبيندانس، ولاية ميسورى، فى ١٦
يوليو ١٩١١، توفيت فى ٢٥ أبريل ١٩٩٥).

يمثل فريد أستير وجينجر روجرز عالماً مصغراً من رقص صالة
الموسيقى فى السينما وخارجها. لقد كان لكل منهما حياة فنية قبل أن يجتمعا
معاً فى السينما للمرة الأولى. بدأ أستير وشقيقته فى الفودفيل كطفلين،
ووصلا إلى برودواى كراقصى نمر خاصة فى "فوق القمة" (١٩١٧)،
وتزايدت شهرتهما فى نيويورك ولندن فى أدوارهما فى "يا سيدة، كوني
طيبة" (١٩٢٥) و"وجه مضحك" (١٩٢٧) و"عربة الفرقة" (١٩٣١) والعديد
من العروض الموسيقية الأخرى. وتقاعدت أديل فى عام ١٩٣٢. أما روجرز
فقد وصلت إلى برودواى من خلال مسابقات رقصة الشارلستون، والفودفيل،
وبعض النمر كمغنية فرقة. وفى هوليوود حصلت على أدوار تجمع بين
الكوميديا ورقص النقر بالأقدام فى فيلمى باسبى بيركللى "الشراع الثانى
والأربعون" و"الباحثون عن الذهب لعام ١٩٣٣".

وكانا يلعبان أدوارًا مساعدة عندما اجتماعا بواسطة ديف جولد فى نمرة "رقصة الكاريوكا" فى فيلم شركة "آر كيه أوه" الموسيقى "الطيران إلى ريو" (١٩٣٣). وكان تعاونهما التالى من تصميم هيرميس بان، الذى كان مساعدًا لجولد، وذلك فى أدوار البطولة فقط. وأفلامهما الكلاسيكية تدور حول حبكات فى عالم الاستعراض، مع أغنيات لأهم مؤلفى الأغنيات فى برودواى، مثل فيلم "المطلقة المبتهجة" مع أغنيات كول بورتر (١٩٣٤)، "القبعة العالية" (١٩٣٥)، "اتبع الأسطول" (١٩٣٦)، "خال من الهم" (١٩٣٨) لإيرفينج برلين، "روبرت" (١٩٣٥) و"زمن رقصة السوينج" (١٩٣٦) لجيروم كيرن، و"هل سنرقص" (١٩٣٧) لجورج وإيرا جيرشوين. وكان كل من هذه الأفلام يحتوى على الأقل على رقصة اجتماعية مبتكرة، ونمرة مسابقة الرقص بالأقدام، وثنائى غرامى، بالإضافة إلى رقصة نقر بالأقدام منفردة لأستير. إن النمر الرومانسية التى يصممها هيرميس بان تبدأ على نحو بسيط، عادة بمشى إيقاعى، ثم تتطور إلى حركات ناعمة للرفع والخفض، قبل أن تعود إلى نهاية هادئة. وقد اختير أستير وروجرز لدورى البطولة فى فيلم "قصة فيرنون وإيرين كاسيل" (١٩٣٩)، وهو الفيلم الذى صنّعه "آر كيه أوه" كتكريم لراقصى الصالات الموسيقية فى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى. وقامت الشركة بالدعاية لهما، وللأفلام، وللأغنيات، ورقصات الصالات الموسيقية المستخرجة من الأفلام الموسيقية.

وبرغم اجتماعهما مرة أخرى فى الفيلم الذى يدور عن عالم الاستعراض فى "باركليز من برودواى" (١٩٤٩)، فقد كانت شراكتهما فى الرقص انتهت فى عام ١٩٣٩. استمرت روجرز فى بطولة أدوار كوميدية لشركتى "إم جى إم" وفوكس للقرن العشرين، لكن أستير حافظ على الرقص

فى السىنما والتلفزيون، أساسًا من تصميم هيرميس بان. وكان قادرًا على موازنة خبرته مع كل شريكة جديدة، فى النقر بالأقدام مع إلينور باول، والرقص الهادئ فى الصالات الموسيقية مع ريتا هيوارث وسيد تشاريس، والكوميديا الموسيقية مع جودى جارلاند، وجين باول، وليلزلى كارون. ويعتبر الكثيرون أن نمر رقصه المنفردة بالنقر بالأقدام واستخدام الإكسسوار هى ذروة أفلامه، وهى تبدأ بأشياء تؤسس للإيقاع، مثل محرك السفينة فى نمره "اضرب ذلك الإيقاع" فى فيلم "هل سترقص". وبرغم أن أستير يعتبر واحدًا من أعظم الراقصين الأمريكيين، فإن هناك قولاً طريفاً مشهوراً: "لقد فعلت روجرز كل ما كان يفعله أستير، ولكن فى اتجاه الخلف وفى أحذية ذات كعب عالٍ".

مشاهدات مقترحة:

"الطيران إلى ريو" (١٩٣٣)، "المطلقة المبتهجة" (١٩٣٤)، "قُبعة عالية" (١٩٣٥)، "روبرتنا" (١٩٣٥)، "اتبع الأسطول" (١٩٣٦)، "زمن رقصة السوينج" (١٩٣٦)، "هل سترقص" (١٩٣٧)، "خال من الهم" (١٩٣٨)، "قصة فيرنون وإيرين كاسيل" (١٩٣٩)، "باركليز من برودواي" (١٩٤٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Astaire, Fred. *Steps in Time*. New York: Perennial Library, 1987.

Croce, Arlene. *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book*. New York: Vintage Books, 1977.

Gallafent, Edward. *Astaire & Rogers*. New York: Columbia University Press, 2002.

باربرا كوهين ستراتاينر

الدنمارك "Denmark"

كانت الدنمارك مملكة مستقلة طوال آلاف الأعوام، ومنذ عام ١٨٤٩ وهي محكومة بدستور ديمقراطي، وتمتعت طوال قرن بتاريخ مسالم بشكل عام. ولعل هذا التاريخ يفسر السبب في أن السينما الدنماركية تتسم عامة بجو من المرح، وسخرية ضاحكة من الذات، ووداعة ريفية. وكانت الدنمارك أمة سينمائية منذ بدايات تاريخ السينما في تسعينيات القرن التاسع عشر، وأصبحت حوالي عام ١٩١٠ من بين الدول الرائدة في أوربا في صناعة السينما، لكن هذه المكانة لم تستمر طويلا، وتضاءل تأثير السينما الدنماركية بعد الحرب العالمية الأولى.

ومع وصول الصوت إلى السينما في الدنمارك عام ١٩٣١، سيطرت الكوميديات الجماهيرية على السينما الدنماركية، التي أصبحت صناعة قوية مربحة. لكن مع قدوم التلفزيون في الخمسينيات، انخفض معدل الذهاب إلى السينما، وبدأت الدولة في الستينيات في دعم إنتاج الأفلام الفنية، وأصبح ذلك الدعم من خلال "مؤسسة السينما الدنماركية" منذ عام ١٩٧٢. ومنذ منتصف التسعينيات، كسبت الدنمارك موقعا جديدا في السينما العالمية، وهو ما يثير الدهشة إلى حد ما بالنسبة لبلد يقدر عدد سكانها بـ ٥،٤ مليون نسمة، وإنتاج حوالي خمسة وعشرين فيلما روائيا طويلا كل عام (إجمالي إنتاج السينما الدنماركية من الأفلام الطويلة منذ عام ١٩٣٠ هو حوالي ألف فيلم). وبشكل

خاص فإن سينمائياً رائداً مثل لارس فون تريير، ومبادراته المعروفة باسم "دوجما ٩٥"، قد جذبا الاهتمام العالمى.

العصر الذهبى وما بعده

وصلت السينما إلى الدنمارك فى عام ١٨٩٦، عندما عُرضت أول أفلام قصيرة (كانت فى الأغلب بريطانية) فى خيمة معرض فى ميدان مدينة كوبنهاجن. ومنذ ديسمبر ١٨٩٧ كان يعرض أيضاً إنتاج دنماركى من صنع المصور الفوتوغرافى بيتر إيلفيت (١٨٦٦-١٩٣١)، الذى كان الرائد السينمائى الأول فى الدنمارك، وصنع ما يزيد على مائة فيلم قصير بين عامى ١٨٩٧ و ١٩٠٧، والعائلة الملكية، وحياة المدينة، والأحداث العامة، بأسلوب أوجست ولوى لوميير.

وكانت الشركة السينمائية الدنماركية المهمة الأولى هى "شركة أفلام نورديسك" (الآن اسمها "تورديسك فيلم")، والتي تأسست فى عام ١٩٠٦ على أيدى أولى أولسين، ولعبت دوراً كبيراً فى عالم وسائط الاتصال الدنماركية طوال قرن كامل، وبدأت أعمالها بأفلام روائية قصيرة، مثل "صيد الأسد" (١٩٠٧) من إخراج فيجو لارسين (١٨٨٠-١٩٥٧) الموظف بالشركة، والذى كان قبل ذلك رقيباً فى الجيش. ومنذ عام ١٩١٠ بدأ إنتاج الأفلام الروائية الطويلة، وكان الفيلم الأول هو "تجارة الرقيق الأبيض" (١٩١٠) من إخراج ألفريد كون، لشركة فوتوراما، لكن سرعان ما نسبته نورديسك لنفسها وقالت أن مخرجه هو أوجست بلوم (١٨٦٩-١٩٤٧). وقامت الشركة الصغيرة كوزموراما بصنع فيلم "الجحيم" (١٩١٠) من إخراج أوربان جاد (١٨٧٩-١٩٤٧)، وفيه تلعب أستا نيلسين (١٨٨١-١٩٧٢) دور امرأة شابة

تترك خطيبها رقيق المشاعر من أجل فنان سيرك مستهتر، فنقتله عندما يخونها. وسرعان ما تركت نيلسين، وزوجها جاد، الدنمارك وذهبا إلى ألمانيا، حيث أصبحت نيلسين - فى أدوار متنوعة - واحدة من أعظم النجمات الأوربيات بسبب أسلوبها السايكولوجى فى التمثيل.

وخلال سنوات السينما الصامتة أنتجت الدنمارك حوالى ١٦٠٠ فيلماً روائياً (طويلاً وقصيراً)، وما يزيد على ألف فيلم لاروائى، لكن لا يبقى منها الآن سوى ٢٥٠ فيلم. وفى العصر الذهبى للسينما الدنماركية حوالى (١٩٠٨-١٩١٣)، استقادت الأفلام الدنماركية من عالمية السينما الصامتة، فكانت أفلامها تشاهد فى كل أنحاء أوربا، خاصة الميلودرامات ذات الموضوعات الاجتماعية والحسية، مثل فيلم "الجحيم"، وفيلم بلوم "على بوابات السجن" (١٩١١)، من بطولة فلاديمير بسيلاندر (١٨٨٤-١٩١٧)، أشهر نجم دنماركى آنذاك، كذلك أفلام عاطفية مثل دراما السيرك "الشياطين الأربعة" (١٩١١). ومن الفنانين المبدعين الكبار فى أوائل السينما الدنماركية الصامتة بنجامين كريستينسين (١٨٧٩-١٩٥٩)، ومن أفلامه فيلم الجاسوسية "إكبس الغامض" (١٩١٤)، وفيلم الجريمة الاجتماعى "ليلة الانتقام" (١٩١٦)، والذان يستكشفان أساليب بصرية جديدة. وبرغم أن فيلم البحث السينمائى "السحر عبر العصور" (١٩٢٢) - الذى تم تمويله فى السويد - فشل تجارياً، فهو من أكثر الأفلام الصامتة أصالة وجراًة فى السينما العالمية.

كان أكبر إنتاج لشركة نورديسك هو فيلم بلوم "أطلانطيس" (١٩١٣) المهم وذو الميزانية العالية، والمستوحى من كارثة تايأتانيك، لكنه أخفق تجارياً. وخلال الحرب العالمية الأولى، عندما كانت الدنمارك محايدة، صنعت شركة نورديسك أفلاماً درامية تدعو للسلام، مثل فيلم الخيال العلمى

"سفينة إلى الجنة" (١٩١٧). وبرغم أنه كان لشركة نورديسك مكان قوى فى ألمانيا، فقد تم ابتلاع فرعها فى برلين فى عام ١٩١٧ عندما قررت السلطات العسكرية الألمانية تأمين صناعة السينما داخل مؤسسة "أوفا"، وأدى ذلك إلى ضعف نورديسك، والتي ركزت بعدها فى إنتاج أفلام باهظة التكاليف، مثل الأفلام الأولى للمخرج كارل دراير (١٨٨٩-١٩٦٨)، واقتباسات إيه دابليو ساندبيرج الأدبية عن روايات تشارلز ديكنز، مثل "آمال عظيمة" و"ديفيد كوبرفيلد" (كلاهما فى عام ١٩٢٢)، لكن هذه الأفلام لم تحقق النجاح العالمى المأمول. لكن الشركة الجديدة "بالاديوم"، التى تأسست فى الدنمارك عام ١٩٢٢، حققت النجاح العالمى مع الفريق الكوميدي فيرتارنيت وبيفوجنين (المنارة والعربة الجانبية)، اللذين عرفا فى الخارج باسم "بات وباتاشون"، واسمهما الأصليان كارل شينشتروم (١٨٨١-١٩٤٢) وهارالد مادسين (١٨٩٠-١٩٤٩).

سينما جماهيرية لأمة صغيرة

فى عام ١٩٢٣ قدم المهندس الدنماركيان أكسيل بيترسين وأرنولد بولسين نظامهما الصوتى. وكانت شركة نورديسك قد تم تصفيتها فى عام ١٩٢٨ لكن أعيد تأسيسها فى عام ١٩٢٩ مع النظام الصوتى الجديد. وكان أول فيلم روائى طويل ذو حوار بالدنماركية هو "كاهن فيلبى" (١٩٣١)، الذى يعتمد على أصل أدبى كلاسيكى، وكان من إخراج جورج شنيفوجيت. وخلال الثلاثينيات، ساد فى الدنمارك أيضا الكساد والبطالة، لكن ربما كان ذلك هو سبب أن النمط الفيلمى السائد كان "الكوميديا الفولكلورية" المرحّة، وهى كوميديا خفيفة ذات أغنيات، وتتميز بتناول واضح، ومن نجماتها المشهورات مارجريت فيبى (١٩٠٩-٢٠٠١) وإيف شونبيرج. وخارج التيار السائد،

صنع يول هينيجسين (١٨٩٤-١٩٦٧) فيلم "الدنمارك" (١٩٣٥)، وهو عمل مهم مثير للجدل فى السينما التسجيلية الدنماركية الجديدة، ويصور الدنمارك بأسلوب غنائى (ليريك) يستيق أسلوب الفيلم التسجيلى البريطانى "بريد الليل" (١٩٣٦).

احتلت ألمانيا النازية الدنمارك منذ ١٩٤٠ حتى ١٩٤٥، وأدى ذلك إلى فرض قيود على السينما الدنماركية وعلى المجتمع بشكل عام. فسرعان ما تم فرض حظر على عرض الأفلام الأمريكية والبريطانية فى دور العرض السينمائية الدنماركية، ولم تسمح الرقابة بتصور واقع الاحتلال فى الأفلام الدنماركية. وبدلاً من ذلك، حدث تحول دال إلى أنماط فيلمية أكثر قتامة، مثل الفيلم نوار الدنماركى المتأثر بالواقعية الشعرية الفرنسية. وبالإضافة إلى الترفيه المتقّف، كانت هناك أفلام تراث تقدم رؤية نوستالجية للدنمارك المفقودة. وبعد فترة انقطاع طويلة، عاد درابر بدراما مطاردة الساحرات "يوم الغضب" (١٩٤٣)، الذى يدور فى الدنمارك فى القرن السابع عشر، وتدور قصته حول التعذيب والاضطهاد، وتم استقباله على نطاق واسع على أنه تعليق ضمنى على الاحتلال الألمانى. وبالإضافة إلى ذلك، كان هناك فيلم تسجيلى قصير للمخرج هاجين هاسيلباخ (١٩١٥-١٩٩٧) هو "الحصاد فى خطر" (١٩٤٥)، والذى اشتهر لأنه بدا كأنه فيلم معلوماتى حول السيطرة على الآفات الزراعية، لكن كان من الواضح أنه مجاز ذكى عن الغزاة النازيين.

وبعد شهور قليلة من نهاية الاحتلال، ظهرت الأفلام الأولى عن المقاومة الدنماركية، ثم ظهرت بعدها مباشرة موجة واقعية فى أفلام عن الحياة اليومية والمشكلات الاجتماعية، بما يشبه على نحو ما أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية. وكان أهم هذه الأفلام فيلم بيارن هينينج ينسين "ديتى"،

ابن الإنسان" (١٩٤٦)، ويوهان ياكوبسين "جبنى والجندي" (١٩٤٧). وفي الخمسينيات جاءت أفلام تعليمية تحذر من إدمان الخمر وجرائم الصغار من الشباب، لكن الخمسينيات اتسمت بشكل عام بالعودة إلى الأسلوب الحميم الجماهيري لما قبل الحرب، مثل فيلم "الجياذ الحمر" (١٩٥٠) الذي يعتمد على رواية عن دنمارك رعوية هادئة لعلها لم تكن موجودة أبداً، كتبها الكاتب المتواضع مورتين كورش، لكن الفيلم شوهد بما يزيد على ٦٠ في المائة من السكان، وصنعت شركة الإنتاج - إيه إس إيه - سلسلة كاملة من أفلام كورش الناجحة ما بين عامي ١٩٥٠ و١٩٦٧، بالإضافة إلى سلسلة من الكوميديات الأكثر معاصرة عن حياة الضواحي، مثل "أب لأربعة" (١٩٥٣-١٩٦١)، والتي تعتمد على قصة مصورة عن أب أرمل لديه أربعة أبناء. وكانت معظم أفلام هذه الشركة من إخراج أليس أوفريدريكس (١٩٠٠-١٩٦٨)، التي بدأت في شركة بالاديوم في الثلاثينيات، ولعلها المرأة المخرجة الوحيدة في السينما العالمية التي ظلت لعقود طويلة قوة مهمة في سينما التيار السائد. وربما كان نموذجها إلهاماً لعدد كبير نسبياً من المخرجات في السينما الدنماركية، ومن بينهن أستريد هينينج ينسين (١٩١٤-٢٠٠٢) التي صنعت "بالى وحيدة في العالم" (١٩٤٩) الذي كان فيلماً في تقاليد سينما الأطفال الدنماركية، وفي فترة تالية سوزان بير (ولدت عام ١٩٦٠)، ولونى شيرفيج (ولدت عام ١٩٥٩). وقامت شركة نورديسك بتوزيع أول فيلم دنماركي روائي طويل ملون، وهو فيلم "كيسبوس" (١٩٥٦) من إخراج إيريك بالينج (١٩٢٤-٢٠٠٥)، وهو كوميديا رومانسية تدور في عالم الأزياء. وخارج نطاق التقاليد والنزعات النمطية، جاء فيلم الدراما الدينية "الكلمة" (١٩٥٥) من إخراج درايبير، وهو الفيلم الوحيد من بين أفلامه الذي تمتع بجماهيرية في الدنمارك وخارجها (وفاز بالجائزة الذهبية في مهرجان فينيسيا السينمائي).

واتسمت الستينيات بانخفاض كبير في عدد المتفرجين، فقد انخفض الرقم من ٥٢ مليوناً في عام ١٩٥٠ إلى ٢٣ مليوناً في عام ١٩٧٠، بسبب وصول التلفزيون (الذي بدأ بثه في عام ١٩٥١، وظلت شركة "راديو دانماركس" تحتكره حتى عام ١٩٨٨). وأدى هذا الانخفاض إلى تشريع سينمائي جديد في عام ١٩٦٥، بقيام الدولة بدعم الأفلام الفنية. وخلال الفترة الطويلة التي كانت فيها دور العرض عملاً مربحاً، كان لدى الدنمارك نظام في الترخيص يعتبر شرطاً مسبقاً لافتتاح دار للعرض، وكان هذا الترخيص يُعطى كمكافأة خاصة للفنانين المتميزين مثل كريستينسين ودرابر، أو لشركات إنتاج تصنع أفلاماً ذات قيمة ثقافية. لكن الانخفاض في عدد الجمهور أدى إلى تخفيف هذه القيود على دور العرض في عام ١٩٧٢.

وكانت السينما الأوروبية بشكل عام قد اكتسبت احتراماً ثقافياً خلال الستينيات، فقد ازدهرت حركات فنية جديدة، خاصة الموجة الجديدة الفرنسية، والأفلام الحديثة لفياليني وأنطونيوني. لقد أصبحت الستينيات في الدنمارك في فترة انتقالية، فقد ظهرت أفلام موجة جديدة، مثل فيلم بالي كيارلوف شملت "عطلة نهاية الأسبوع" (١٩٦٢)، حول زوجين في الثلاثينيات من عمرهما تزول عنهما أوهامهما، وكتب الفيلم الكاتب متعدد المواهب كلاوس ريفبيرج، كما ظهرت أعمال حدثية مثل فيلم "الجوع" (١٩٦٦) من إخراج هينينج كارلسين، والذي يعتمد على رواية كنوت هامسون حول كاتب يتضور جوعاً في كريستيانيا (أوسلو الآن) في تسعينيات القرن التاسع عشر، كما ظهرت أيضاً الكوميديا الفلكلورية الجماهيرية، والأكثر أهمية منها هو فيلم بالينج "عصابة أولسين" (١٩٦٨-١٩٨١)، وهو سلسلة من ثلاثة عشر فيلماً، حيث توحد فيها الجمهور مع الأبطال الثلاثة المجرمين من طبقة البرجوازية

الصغيرة، ويقودهم زعيمهم إيجون، ويخوضون عمليات سطو خيالية تفشل دائماً. ومثلما فعل دراير طوال حياته الفنية، فقد صنع فيلم كان على العكس تماماً من الذوق المعاصر، وهو الفيلم الدرامي "جيرترود" (١٩٦٤) الذى كان آخر أفلامه.

النزعة الحسية، والواقعية الإنسانية

فى عام ١٩٦٧ كانت الدنمارك هى أول بلد فى العالم تسمح قانونياً بالأدب البورنوجرافى، ثم فى عام ١٩٦٩ سمحت بالأعمال البورنوجرافية البصرية للبالغين. ونتج عن ذلك موجة قصيرة مربحة من الأفلام الجنسية التى جعلت الدنمارك مشهورة كبلد حر. وقامت شركة بالاديوم، التى أنتجت فيلم "جيرترود"، بالبدا فى سلسلة أفلام كوميدية جنسية والتى لا يمكن وصفها بأنها بورنوجرافية، لكنها مزيج من الكوميديا الجماهيرية والجنس. وكانت أفلاماً ناجحة لدرجة كبيرة طوال عدة سنوات، لكنها اختفت عندما ظهر فيلم "الزور العميق" (١٩٧٢) وأفلام فضائحية أخرى، وأصبحت الولايات المتحدة هى المنتج الرئيسى فى العالم للمواد البورنوجرافية.

وأصبحت السبعينيات فترة تنوع، وازدهرت الأفلام الحسية وأفلام "عصابة أولسين" الكوميدية، ومع تأسيس مؤسسة السينما الدنماركية فى عام ١٩٧٢ حصلت أفلام الفن على الدعم. وتأسست مدرسة للسينما فى عام ١٩٦٦، وظهر جيل جديد، كان أكثرهم أصالة هو السينمائى التسجيلى يورجين ليث. وكانت الدولة تفضل أفلام الأطفال والشباب الصغير (كان ٢٥ فى المائة من الدعم يجب تقديمه لهذا التصنيف)، مما أدى إلى ظهور نوع جديد من الأفلام، مثل "أولاد" (١٩٧٧) من إخراج نيلز مالمر (ولد عام

(١٩٤٤)، و"هل تريد أن ترى صرّتي الجميلة؟" (١٩٧٨) من إخراج سورين كراج ياكوبسون (ولد عام ١٩٤٧)، و"شهر العسل" (١٩٧٨) من إخراج بيل أوجست (ولد عام ١٩٤٨)، و"جونى لارسين" (١٩٧٩) من إخراج مورتن آرنفريد (ولد عام ١٩٤٥)، وهى أفلام تصف الشباب المهمش الضعيف، فى قصص قائمة ذات نزعة غير درامية، وجو ملئ بالحزن. ويمكن رؤية هذه الواقعية فى علاقتها بالتقاليد الأدبية الدنماركية التى تركز على الحالمين الضعفاء، وعلى البطل ضد antihero.

واستمرت هذه النزعة خلال الثمانينيات مع أعمال مهمة، مثل "شجرة المعرفة" (١٩٨١) من إخراج مالمرو، حول الرغبة وزوال الأوهام بين طلبة المدارس، وفيلم "طرزان المطاطى" (١٩٨١) من إخراج كراج ياكوبسون عن حكاية خرافية للأطفال. ومع ذلك فإن أشهر أفلام تلك الفترة كانت فيلمين فازا بجائزة الأوسكار: فيلم جابرييل أكسيل "مأدبة بابيت" (١٩٨٧)، وهو اقتباس تقليدى عن قصة إيزاك دينيسين (كارين بليكسين) حول طاهية فرنسية منفية فى أواخر القرن التاسع عشر تفوز بثروة، وتتفق كل المال فى صنع عشاء يمكن لها فيه أن تجعل الدنمارك الريفية ترى فنّها، كذلك فيلم أوجست المحرك للمشاعر "بيليه المنتصر" (١٩٨٧)، الذى يعتمد على رواية مارتن أندرسين نيكسو الكلاسيكية، حول طفولة صبي بين عمال مزرعة فقراء فى أواخر القرن التاسع عشر.

وبدأ دعم الدولة للإنتاج السينمائى كدعم للأفلام الفنية، لكن اتضح تماماً خلال السبعينيات والثمانينيات أن كل أنواع الأفلام تحتاج إلى دعم الدولة إذا كان على الإنتاج السينمائى الدنماركى أن يبقى حيّاً. وكان عدد دور العرض فى الدنمارك هو ٢٦٤ فى عام ١٩٦٠، ثم ١٨٠ دار عرض (لها ٣٤٧ شاشة)

فى عام ١٩٩٠، ثم ١٦٦ دار عرض (لها ٣٧٩ شاشة) فى عام ٢٠٠٣، وهى تعتمد على الأفلام الدنماركية ذات الجاذبية الجماهيرية. وفى عام ١٩٨٩ تأسس نظام جديد للدعم، أطلق عليه نظام ٥٠/٥٠، وأصبح الآن ٤٠/٦٠، وهو الذى يعطى ٥٠ فى المائة من التمويل (حتى ما قيمته ٣,٤ مليون كرونة دنماركية فقط)، والآن ٦٠ فى المائة حتى ٥ مليون كرونة، إذا استطاعت شركة الإنتاج أن تدبر الباقي بشرط أن يكون متوقعًا جاذبية جماهيرية (حوالى ١٧٥ ألف تذكرة). وخلق هذا الدعم موجة جديدة من الأفلام الكوميديّة الجماهيرية، والأكثر نجاحًا بينها فى السوق المحلية هو الذى يحاكي أسلوب الأفلام العائلية الجماهيرية من الخمسينيات والستينيات، مثل فيلم "كسرات الخبز" أو "التافهون" (١٩٩١) وأجزائه التالية.

وظهر اتجاه جديد مع فيلم "حراس الليل" (١٩٩٤) من إخراج أولى بورنيدال، وهو الفيلم الذى أعيد صنعه فى الولايات المتحدة فى عام ١٩٩٧. إنه فيلم يبتعد عن الواقعية الإنسانية، ويقدم حبكة رعب مؤثرة فيها دماء متناثرة، وتشويق غريب تمامًا عن التقاليد الدنماركية. لقد كانت هناك دائمًا قاعدة غير مكتوبة للسينما الفنية الدنماركية هى الاحتفاظ بمسافة بعيدًا عن أنماط التيار السائد الهولندية، لكن فيلم "حراس الليل" واجه هذا التحدى. وجاء فيلم علامة منعشة فى السينما الدنماركية الجديدة، وتلاه أفلام أخرى من التيار السائد، مثل كوميديا بيير "الواحد والوحيد" (١٩٩٩) الذى حقق نجاحًا هائلًا مع الجمهور الدنماركى، وهو ليس من نفس تقاليد "الكوميديا الفولكلورية" أو أفلام الترفيه العائلي، لكنه كوميديا رومانسية تشبه أسلوب المخرج مايك نويل فى فيلم "أربع حفلات زفاف وجنازة" (١٩٩٤).

مملكة لارس فون تريير

خارج كل هذه التيارات كان يقف الشاب لارس فون تريير (١٩٥٦)، الذى قدم أسلوبه الخاص وعالمه الأصيل فى ثلاثية "عنصر الجريمة" (١٩٨٤)، و"الوباء" (١٩٨٧) و"أوربا" أو "زينتروبا" (١٩٩١)، وهى الثلاثية التى تقدم نظرة مبهرجة بأسلوب ما بعد حداشى، متأثر بكل من درايبير وتاركوفسكى، عن أوربا فى حالة تدمير كامل، فى زمن ماضى، ومعاصر، ومستقبل. وكان تريير أيضاً هو السبب الرئيسى - وإن لم يكن الوحيد- فى أن تكتسب الدنمارك مكاناً جديداً فى السينما العالمية منذ منتصف التسعينيات.

كما أن تريير كان وراء التيار المهم الآخر المعروف باسم "دوجما ٩٥"، والتى بدأت ببيان نشرة لارس فون تريير مع الشاب توماس فينتربيرج (ولد عام ١٩٦٩)، بتوقيع مشترك منهما فى مارس ١٩٩٥. وخلال تصوير المسلسل التلفزيونى "المملكة" (١٩٩٤)، وجزئه الثانى (١٩٩٧)، أدرك تريير أن من الممكن تجاهل المعايير التقنية المعتادة، والقواعد السينمائية السائدة، عند العمل بقصة قوية وشخصيات ساحرة. لقد كان يؤمن دائماً بالتطوير الإبداعي من خلال العوائق والعقبات. وعلى هذا الأساس توصل إلى مجموعة من القواعد التى توصى بأن الأفلام يجب أن تحدث "هنا والآن"، وأن كل التصوير يجب أن يجرى فى المواقع الطبيعية دون إضافة إكسسوار، وأنه يجب أن يكون هناك دائماً صوت مباشر، ويجب أن تحمل الكاميرا دائماً على اليد، ويجب ألا تكون هناك إضاءة صناعية، أو خدع بصرية، أو أكشن مصطنع، ويجب ألا يُذكر اسم المخرج! كان المقصود من دوجما أن تكون "عملية إنقاذ"، ومبادرة "ضد الإيهام" وضد هوليوود، حيث يقسم المخرج "أن يستخلص الحقيقة من الشخصيات والمواقف والمكان".

وعندما يتم التخلص من المؤثرات وأدوات التجميل الأخرى، لا تبقى إلا القصة والشخصيات. وتلك الطريقة تتيح للممثلين تطوير شخصياتهم. وكانت أفلام دوجما ٩٥ الأولى - مثل "الاحتفال" من إخراج فينتربيرج، و"البهاء" من إخراج تريير - قد ظهرت عام ١٩٩٨، وأتى بعدهما فيلم كراج ياكوبسون "أغنية ميفوني الأخيرة" (١٩٩٩)، وفيلم شيرفيج "الإيطالية للمبتدئين" (٢٠٠٠). وحصلت أفلام دوجما الأولى على الجوائز، والكثير من الاهتمام العالمي، خاصة "الاحتفال"، وهو دراما عن الجنس المحرم، كذلك "البهاء"، عن مجموعة من الشباب يتظاهرون بالتخلف والبلاهة لكي "يصلوا إلى الأبله الكامن بداخلهم". واستمرت أفلام دوجما في إضافة حيوية جديدة للسينما الدنماركية، برغم أن هناك حوالى عشرين فيلم دوجما أجنبيًا كانت أقل إثارة للاهتمام.

قبل فيلم "البهاء" كان تريير قد صنع فيلمه المثير "تخطيم الأمواج" (١٩٩٦)، وهو ميلودراما دينية غريبة عن امرأة اسكتلندية شابة تؤمن بأن تضحياتها بنفسها جنسيًا سوف تجعل الله يشفى زوجها المقعد، ونهاية المعجزة تشبه فيلم درايبير "الكلمة". وقد تم تمويل الفيلم بشكل مشترك من أكثر من بلد مثل معظم أعمال تريير التالية، ويسيطر عليه أسلوب الكاميرا المحمولة على اليد، وتمثيل إميلي واطسون العميق والمركز. واستمر تريير في تيمة المرأة التي تضحي بنفسها في فيلم "راقصة في الظلام" (٢٠٠٠)، وفيه المغنية الأيسلندية بيورك - التي كتبت الموسيقى أيضًا - تلعب دور امرأة تشيكية يجب أن تذهب إلى المشنقة لكي تنقذ ابنها من العمى. إنه بدوره حكاية بسيطة وعميقة المشاعر، لكنه أيضًا تجربة جديدة في نمط الفيلم الموسيقى. وجاء فيلمه "دوجفيل" (٢٠٠٣) كجزء أول من ثلاثية أمريكية تحت التنفيذ، واستمر فيه في البحث الجريء عن معالجات مختلفة، وفي هذا الفيلم تهرب

جريس (نيكول كيدمان) من مطارديها، لتجد المأوى فى مدينة جبلية أمريكية صغيرة فى عام ١٩٩٣، حيث يتم استقبالها بترحاب وعطف فى البداية، لكن يحدث تدريجياً تغير فى الموقف، حيث يتم قمعها والإساءة إليها. وعلى عكس بطلات تريير السابقات، فإنها ترد بالهجوم. إن الفيلم حكاية تعليمية ساخرة عن السلطة والأخلاق، ولعله أكثر إثارة للاهتمام بسبب شكلانيته البريختية، فهو يدور على ما يشبه خشبة مسرح خالية حيث الديكور مجرد اسكتشات، كما يسيطر على الفيلم تعليق من خارج الكادر. وتستمر قصة جريس فى فيلم "ماندرلاى" (٢٠٠٥)، حيث تستولى جريس على ضيعة فى أعماق الجنوب حيث ما تزال هناك عبودية. وبالنسبة لتريير، فإن من المقاصد المهمة لمفهوم دوجما هو أن يجبر نفسه على الخروج من العادات الروتينية، واستمر فى ذلك المنهج فى فيلمه بالغ الأصالة "العقبات الخمس" (٢٠٠٣)، حيث يتحدى زميله القديم يورجين ليث أن يعيد صنع أحد أفلامه التجريبية المبكرة طبقاً للعقبات التى يختارها تريير كيفما اتفق.

وفى سينما التيار السائد الدنماركية، كان هناك نجاح معقول على المستوى القومى للقصص الواقعية حول الحياة اليومية، خاصة قصص العلاقات العاطفية والخيانة، والآباء والأبناء، كما فى فيلم بيير من مدرسة دوجما "قلوب مفتوحة" (٢٠٠٢). ومن الأنواع الجماهيرية أيضاً قصص الصداقة التى تتسم بالشجن، عن لصوص صغار شباب مثل "أضواء متلائة" (٢٠٠٠)، من إخراج أندريس توماس ينسين (ولد عام ١٩٧٢)، والذى فاز بجائزة الأوسكار عن فيلمه القصير "ليلة الانتخاب" (١٩٩٨). وفى الجيل الجديد فإن الموهبة الواعدة أكثر فى سينما الفن هو كريستوفر بو (ولد عام ١٩٧٤)، الذى أخرج دراما مرهفة عن العلاقة الثلاثية فى فيلم "إعادة البناء" (٢٠٠٣)، حول أوهام الحب والواقع.

بعيداً عن الوطن

من العشرينيات كانت الأفلام الأمريكية تسيطر على دور العرض الدنماركية. وخلال الأعوام الخمسة عشر الأخيرة من القرن العشرين، كان هناك اتجاه في معظم الدول الأوروبية لسيطرة الأفلام المبهرة لهوليوود على دور العرض (بنسبة تتراوح بين ٥٥ و ٦٠ في المائة)، لكن الأفلام المحلية ماتزال تشكل نسبة كبيرة من شباك التذاكر أيضاً. وفي الدنمارك خلال التسعينيات في الدنمارك، فإن عشرة أو خمسة عشر فيلماً دنماركياً تمثل ثلاثين في المائة من شباك التذاكر. لذلك فإن الخاسرين هي الأفلام من بلدان أوروبا الأخرى، والتي تصل إلى عشرة في المائة. ومن بين أكثر خمسة وعشرين فيلماً الأكثر نجاحاً في دور العرض الدنماركية بين عامي ١٩٧٦ و ٢٠٠٤، فإن ثلاثة عشر أفلام أمريكية، وأحد عشر من الدنمارك، وفيلماً واحداً فقط (أحد أفلام جيمس بوند) قد أتى من بلد آخر.

وبالنسبة لبلد صغير مثل الدنمارك، فإن من المهم الحفاظ على الثقافة واللغة القوميتين، لكن من المغرّى أيضاً السعى إلى البحث عن الحظ في السوق السينمائية العالمية. وقد ذهب نيلسين، ودرابير، وكريستينسين، جميعهم إلى الخارج بحثاً عن حياة فنية عالمية خلال فترة السينما الصامتة. ومثلهم كان ممثلون مثل جين هيرشولت (١٨٨٦-١٩٥٦) التي اشتركت في بعض أفلام هوليوود المبكرة، مثل فيلم إيريك فون ستروهايم "الجشع" (١٩٢٤)، كذلك توربين ماير الذي كان أشهر أدواره في "محاكمات نورمبيرج" (١٩٦١)، وبريجيت نيلسين في "سونيا الحمراء" (١٩٨٥)، وكوني نيلسين في "المصارع" (٢٠٠٠).

وبالإضافة إلى ذلك، فإن أوجست صنع أفلاماً عالمية، مثل "منزل الأرواح" (١٩٩٣)، الذي يعتمد على رواية إيزابيل أيبيندى بنفس العنوان.

وفى القرن الحادى والعشرين، فإن هناك العديد من المخرجين الدنماركيين الذين صنعوا أفلاماً بالإنجليزية، مثل معظم أفلام تريير، وفيلم فينتربرج "هذا كل شئ عن الحب" (٢٠٠٢)، كذلك فيلمه "ويندى العريضة" (٢٠٠٥)، وفيلمه بوريندال "أنا دينا" (٢٠٠٢)، وفيلم شيرفيج "ويلبور يريد أن يقتل نفسه" (٢٠٠٣). لكن النتيجة تكون عادة أن يفقد السينمائى الجمهور الدنماركى، دون أن يجذب الجمهور العالمى الواسع، لأنه بينما يذهب الدنماركيون إلى السينما بحثاً عن المتعة والإثارة، فإنهم يرغبون أيضاً فى أن يروا أنفسهم وعالمهم على الشاشة.

انظر أيضاً:

"السينما القومية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Cowie, Peter. *Scandinavian Cinema: A Survey of Films and Filmmakers of Denmark, Finland, Iceland, Norway, and Sweden*. London: Tantivy, 1992.
- Hjort, Mette. *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Hjort, Mette, and Ib Bondebjerg, eds. *The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema*. Translated by Mette Hjort. Bristol, UK: Intellect, 2001.
- Hjort, Mette, and Scott MacKenzie, eds. *Purity and Provocation: Dogma 95*. London: British Film Institute, 2003.
- Lumholdt, Jan, ed. *Lars von Trier: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.
- Mottram, Ron. *The Danish Cinema before Dreyer*. Metuchen, NJ: Scarecrow, 1988.
- Nestingen, Andrew, and Trevor G. Elkington, eds. *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2005.

كتب هذا الفصل: بيتر شيبليرن

كارل تيودور درايبير

(ولد في كوبنهاجن، الدنمارك، في ٣ فبراير
١٨٨٩، توفي في ٢٠ مارس ١٩٦٨).

كارل درايبير "مؤلف" سينمائي عظيم، وواحد من أعظم فناني السينما الذي صنع رؤيته القاتمة عن المعاناة والتضحية الإنسانية. ومع ذلك فإن أعماله تتسم بشكلائية مركزة بلقطات مخططة جيدا، وبحث لا يمل عن الحياة الداخلية خلف سطح الواقع.

بدأ درايبير حياته كاتبًا للحوار في القصص المصورة، وكصحفي، وتصادف أن دخل إلى عالم السينما بالصدفة في عام ١٩١٢. كان قد كتب عددًا من المخطوطات لشركة نورديسك، كما عمل كمونتير. وبعد فيلمه الأول من نوع الميلودراما "الرئيس" (١٩١٩)، صنع الفيلم الطموح "أوراق من كتاب الشيطان" (١٩٢٠)، وهو من أربع حلقات عن أعمال الشيطان في أربعة عصور مختلفة، وقد تأثر فيه درايبير بفيلم دي دابلويو جريفيث "التعصب" (١٩١٨). وخلال العقد التالي، عمل في بلدان مختلفة، فقام في النرويج بتصوير فيلم سويدي هو "المرأة الساحرة" (١٩٢٠)، وهو كوميديا مليئة بالشجن عن امرأة شابة اضطرت للزواج من رجل أرمل عجوز لكي تحصل على العمل ككاهنة بروتستانتية. وفي ألمانيا صنع "أحبوا بعضكم"

(١٩٢٢)، وهو قصة حب تدور في روسيا القيصرية على خلفية من المذابح، و"مقيد بالسلاسل" (١٩٢٤) عن فنان تشكيلي كبير (بنجامين كريستينسين) يشعر بالغيرة عندما يقع تلميذه الشاب في الحب مع كوثنيسة.

وفي الدنمارك صنع الكوميديا الواقعية "سيد المنزل" (١٩٢٥) عن أب وزوج، يتغير موقفه كطاغية عندما تصل مربيته العجوز. وأدى نجاح الفيلم إلى دعوته لزيارة فرنسا، حيث صنع "آلام جان دارك" (١٩٢٨)، وهو من الكلاسيكيات التي لا تبارى في السينما العالمية. يتسم هذا الفيلم بتصوير أخذ لمحاكمة وإعدام جان دارك، وطور فيه درايبير أسلوبًا متقشفًا جديدًا للقطات القريبة ذا قوة متسامية. وبعد أن أخرج قصة الرعب الشعاعية "مصاص الدماء" (١٩٣٢)، عاد إلى الدنمارك، وفشلت مشروعات عالمية عديدة في أن تتحول إلى أفلام، ولم ينجح إلا في عام ١٩٤٣ - أثناء الاحتلال الألماني - في أن يصنع مرة أخرى فيلمًا روائيًا طويلًا، وهو دراما مطاردة الساحرات "يوم الغضب" (١٩٤٣).

وبعد الحرب العالمية الثانية، كتب مخطوطة لفيلم عن المسيح، وحاول بقية حياته - بلا كلل - أن يضمن التمويل له، لكنه لم ينجح. وصنع فيلمين آخرين هما "الكلمة" (١٩٥٥) الذي يعتمد على مسرحية كاي مونك، عن شابة تموت وهي تلد، لكنها تعود إلى الحياة بمعجزة بواسطة شقيق زوجها المضطرب نفسيًا، كذلك الميلودراما المقتصدة بطيئة الإيقاع "جيرترود" (١٩٦٤)، وهي قصة امرأة محكوم عليها بالوحدة لأن الرجال في حياتها لا يرغبون في التضحية بالعمل والحياة المهنية من أجل الحب.

والخلفية الشخصية لدرايبير نفسه هي دراما غريبة. لقد كانت أمه السويدية قد حملت من سيدها الدنماركي في ضيعة في جنوب السويد، وتركته

لكي تتبناه عائلة دنماركية وماتت بعد ذلك مباشرة. وفي أعماله كان دراير -
الذي كان يحمل اسم نيلسون عند ولادته - يدور على الدوام حول شخصية
نساء تواجهن القمع في عالم الرجال.

مشاهدات مقترحة:

"المرأة الساحرة" (١٩٢٠)، "أوراق من كتاب الشيطان" (١٩٢١)، "مقيد
بالسلاسل" (١٩٢٤)، "آلام جان دارك" (١٩٢٨)، "مصاص الدماء" (١٩٣٢)،
"يوم الغضب" (١٩٤٣)، "الكلمة" (١٩٥٥)، "جيرترود" (١٩٦٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Bordwell, David. *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Berkeley:
University of California Press, 1981.
- Dreyer, Carl. *Dreyer in Double Reflection*. Translated by
Donald Skoller. New York: Dutton, 1973.
- Drum, Jean, and Dale D. Drum. *My Only Great Passion: The
Life and Films of Carl Th. Dreyer*. Lanhan, MD:
Scarecrow, 2000.
- Milne, Tom. *The Cinema of Carl Dreyer*. New York: A. S.
Barnes and London: Zwemmer, 1971.
- Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson,
Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972.

بيتر شيبيليرن

الحوار "Dialogue"

الحوار السينمائي هو كلام لفظي بين شخصيات متخيلة، وهو ما يميز الحوار عن الأنواع الأخرى من اللغة (المنطوقة أو المكتوبة - المترجم) التي تستخدم في السينما، مثل التعليق من خارج الكادر، والمونولوج الداخلي، والمقابلات التسجيلية، والتي تتسم بسمات مختلفة.

ومنذ مولد السينما، كان يقال أن "السينما وسيط بصرى". إن من المفترض أن الأفلام يجب أن تروى قصصها بصرياً، والمونتاج والبؤرة العميقة والإضاءة وحركات والمؤثرات الخاصة هي ما يهم حقاً. أما الحوار فهو مجرد شئ علينا أن نتحمله. وحتى مصطلح "الفرجة السينمائية" (أو "مشاهدة الأفلام") لا يضع في اعتباره دور الحوار ووظيفته. ونحن معتادون على تشبيه من يشاهد الأفلام باعتباره مسترقاً للنظر، إنه يتلصص بشكل مختلس على ما تقوم به الشخصيات على الشاشة. لكن ذلك يتجاهل أن المنقرج مستمع أيضاً، فهو في الحقيقة يسترق السمع، وينصت إلى المحادثات التي يفترض أن يتبادلها آخرون، لكن هذه المحادثات موجهة في الحقيقة إلى توصيل معلومات مهمة إلى المستمعين في ظلام قاعة العرض.

والحوار في جوهره خادع، فالشخصيات على الشاشة لا تتحدث من قلبها وإنما من نص مكتوب، وهي تهمس بأسرار لكي يستمع لها جمهور عريض، إنها تتكلم لكي تنقل معلومات إلى الخارج وليس إلى بعضها

البعض. وعند الفرجة على فيلم، فإننا نكون في أحد المستويات واعمين بهذا الخداع، لكننا على مستوى آخر نتظاهر بتصديق ما نراه ونسمعه. والحوار الذى يكشف عن أنه متوجه للمتفرج، أو يبدو غير قابل للتصديق، يعتبره المتفرج سيئاً لأنه يكسر الإيهام. غير أن كتاب السيناريو يعمدون أحياناً لاستخدام الحوار الذى يغازل المتفرج، كما فى فيلم "الصرخة" (١٩٩٦)، عندما تقول إحدى الشخصيات: "أرجوك لا تقتلنى، أيها الشبح، أريد أن أكون فى الجزء التالى من الفيلم!". وعلاوة على ذلك، مَنْ من حقه أن يقول ما هو "خارج الشخصية" بالنسبة لشخصية متخيلة؟ فى فيلم "خليط هوليوود" (١٩٨٧) يطلب منا روبرت تاونسيند أن نعيد النظر فى توقعاتنا حول ما هو "صاديق مع الواقع"، عندما يقدم لنا ممثلاً زنجياً يتحدث بلكنة زنجية نمطية، ثم يكتشف أن الممثل الذى ينطق بهذا الصوت ليس فى الحقيقة إلا بريطانيّاً مثقفاً. لذلك فإن كل قواعد استخدام الحوار التى تقدمها كتب السيناريو يجب أن تكون موضع شك، حيث أن كل قاعدة يمكن الخروج عليها لإحداث أثر متعمد ومحسوب.

وظائف الحوار فى السينما الروائية

أحياناً يكون الحوار العارض فى الأفلام بهدف خلق نكهة واقعية، لكى يقدم حوار كل يوم بين الناس وهم يطلبون الطعام أو يشترون جريدة. لكن الحوار يقوم أيضاً بوظائف مهمة داخل قصة الفيلم. وهؤلاء الذين يقللون من شأن الحوار يهملون كيف أنه يساهم فى كل عناصر السينما الروائية. وبدلاً من أن نذكر قواعد إرشادية فإن من الأفضل أن نورد وصفاً دقيقاً وتحليلاً للوظائف الخاصة بالحوار.

١- تحديد المكان الروائي والشخصية الروائية. وكمثال على قدرة الحوار على دعم السرد، تأمل الحوار الآتى من مشهد مبكر فى فيلم جون فورد "عربة السفر" (١٩٣٩). لقد أوصل السائق لتوه سيدة أنيقة مسافرة إلى فندق لكى تشرب كوبًا من القهوة. وعندما تبدأ فى السير فى اتجاه الشرفة الخارجية للفندق، تخاطبها امرأة شابة أخرى:

الفتاة: لماذا، لوسى مالورى! (تستخدم كلمة "لماذا" فى هذا الحوار تعبيرًا عن الدهشة وليس التساؤل - المترجم).

لوسى: نانسى! كيف حالك، كابتن ويتنى؟

كابتن ويتنى: عال، شكرًا يا مسز مالورى.

نانسى: لماذا، ماذا تفعلين فى أريزونا؟

لوسى: سوف ألحق بريتشارد فى لوردزبيرج، إنه هناك مع قواته.

كابتن ويتنى (من خارج الكادر): إنه أقرب كثيرًا من ذلك يا مسز مالورى، لقد تلقى أمرًا بأن يكون فى دراي فورك.

نانسى: لماذا، إنها المحطة التالية فى عربة السفر. سوف تكونين مع زوجك خلال ساعات قليلة.

إن هذا التبادل للحوار يخبرنا من هى لوسى، وأين هى، وإلى أين تذهب، ولماذا هى ذاهبة إلى هناك، وما هى المحطة التالية للعربة، وكم من الوقت سوف يمضى حتى يلتقى الزوجان.

٢- توصيل علاقة السببية داخل القصة. إن الهدف النهائى للكثير من الحوار السينمائى هو أن يقول لنا "لماذا؟" و"كيف؟" و"ماذا بعد ذلك؟"، وهذه الأخيرة قد تكون مجرد توقع لتطور الحكمة، كما يحدث خلال أحد لقاءات دلفين مع أليشيا فى فيلم "سيئة السمعة" (١٩٤٦) لألفريد هيتشكوك:

دلفين: شوفى. لماذا لا تقنعين زوجك بإقامة حفل كبير لتقديم عروسه إلى مجتمع ريو، مثلاً الأسبوع القادم؟

أليشيا: لماذا؟

دلفين: اعتبرينى مدعواً، عندئذ سوف أحاول أن أكتشف موضوع مستودع النبيذ.

إن الحوار يؤسس لمشهد الحفل، ووجود دلفين هناك، وفحص دلفين وأليشيا السرى للمستودع، حيث يجدان أن زجاجات النبيذ تحتوى فى الحقيقة على خام اليورانسيوم.

٣- تجسيد أحداث تحولات الحكبة. ففى بعض الأحيان قد تكون جملة تقريرية لفظية، أو جملة حوار، نقطة تحول فى الحكبة. قد يتلقى جندى أمراً بمهمة، أو قد تنهار شخصية على منصة الشهود، أو قد يكشف شخص متكرر عن هويته الحقيقية. فى فيلم جيمس كاميرون "المدمر" (١٩٨٤) - وهو بلا شك فيلم أكشن يحتوى على العديد من مشاهد المطاردة والانفجارات وتبادل إطلاق النيران، ومع ذلك فإن العديد من الأحداث المهمة كانت لفظية، مثل كشف سارا كونور غير المتعمد منها عن مكانها عندما يتقمص المدمر شخصية أمها على الهاتف، أو عندما يعلن ريز عن إخلاصه طوال حياته لامرأة لم يقابلها بعد: "لقد جئت عبر الزمن إليك يا سارا، أنا أحبك، وكنت أحبك دائماً". إن الأحداث المنطوقة - مثل إعلان الحب، أو النطق بالحكم فى قضية - يمكن أن تكون من أكثر اللحظات إثارة فى فيلم روائى.

٤- الكشف عن الشخصية. إننا فى الحياة الحقيقية نصبح أكثر معرفة بالشخصيات عندما ننصت لها، ومن الواضح أن الحوار يساعد الجمهور على فهم شخصية الشخصيات ودوافعها. فى فيلم "كازابلانكا" (١٩٤٢)، يكون

ريك (همفري بوجارت) مدعواً إلى مائدة ميغور شتراسر (كونراد فيت)، حيث يعلم إن ضابط الجستابو كان يحتفظ بملف عنه. يستعير ريك الكراسية، ويلقى بنظرة إليها، ثم يقول ساخراً: "هل عيناى بنيتان حقاً؟ إن هذه الجملة توضح رفضه ملاحظته، بالإضافة إلى سخريته من دقة الألمان فى الملاحظة، وذلك مهم فى سياق المحادثة التى يحذر الميجور فيها ريك من أن يورط نفسه فى مطاردة قائد المقاومة فيكتور لازلو، ويبدو أن ريك يوافق على عدم التدخل، لكن سخريته اللفظية توضح أنه ليس جباناً.

٥- إضفاء جو "واقعى" لفظى. كثيراً ما تضع السيناريوهات جمل حوار تبدو ملائمة للمكان والموقف، مثل مصورين فوتوغرافيين يصرخون من أجل السماح لهم بالنقاط صورة أخرى، أو مضيفى الطائرات يقدمون مشروبات، أو أطفال يصيحون أثناء اللعب. وفى بعض الأحيان تكون هذه الأجواء جميلة لدرجة أنها تحمل جاذبية جمالية فى حد ذاتها، كما فى فيلم جون فرانكينهايمر "مرشح من منشوريا" (١٩٦٢)، حيث تم تقديم لقاء بين أمهات فى حديقة وهم يتحدثون عن أهمية الزهور.

٦- توجيه المتفرج. يحقق السينمائيون ذلك باستخدام الحوار للتحكم فى الإيقاع أو الجو. إن جملة "طائرة رش المبيدات تلك حيث لا توجد مزروعات" توجه اهتمام المتفرج من الطريق الخالى إلى الطائرة فى فيلم "الشمال عن طريق الشمال الغربى" (١٩٥٩). وفى فيلم ريدلى سكوت "كاننات فضائية" (١٩٧٩) يحاول الكابتن دالاس (توم سكيريت) أن يطارد مخلوقاً كريهاً خلال قنوات الهواء فى سفينة الفضاء مستخدماً قاذف لهب. إن لامبيرت زميلته فى طاقم السفينة توجهه بجهاز لاسلكى وهى تراقب جهاز المراقبة، إنها تصرخ: "يا إلهى، إنه يتحرك يمينا فى اتجاهك!... تحرك! اخرج من هناك! (أصوات غير مميزة). تحرك يا دالاس! تحرك، دالاس!

تحرك، دالاس! اخرج!". إن هذه الجمل لا تقدم معلومات بعينها، لكن وظيفتها هي بث الخوف في المتفرج، وتزيد من توتر المشهد. وفي هذه الحالة فإن الحوار يقوم بالدور الذي تقوم به الخلفية الموسيقية ذات الإحياءات الخاصة، إنه يتوجه مباشرة إلى مشاعر المتفرج.

٧- إدخال رسائل تتعلق بتيمة الفيلم. إن وضع رسائل حول التهمة أو رسائل أخلاقية على شفاه الشخصيات تتيح لصانع الفيلم أن يخاطب المتفرج. وعلى سبيل المثال، في نهاية فيلم هيتشكوك "المراسل الأجنبية"، الذي تم تصويره وعرضه في عام ١٩٤٠، يقوم البطل مزيغ الإذاعة بالتحذير من التهديد النازي، ويحث الأمريكيين على الاشتراك في المعركة:

"كل الضجة التي تسمعونها ليست شيئاً ساكناً، إنها الموت الآتي إلى لندن. نعم، أنهم قادمون هنا الآن، يمكنكم أن تسمعوا القنابل وهي تسقط على الشوارع والبيوت... كما لو أن الأنوار قد أطفئت تماماً هنا في كل مكان، ما عدا أمريكا. دعوا كل هذه الأنوار تحترق. غطوها بالفولاذ، أحيطوها بالمدافع، ابنوا سماء من البوارج والطائرات القاذفة حولها. أهلاً يا أمريكا! تمسكى بأنوارك. إنها الأنوار الوحيدة الباقية في العالم".

إن هذه الرسائل الصريحة ليست قاصرة على زمن الحرب. وفي فيلم "سيد الخواتم: صحبة الخاتم" (٢٠٠١) لبيتر جاكسون، هناك فقرة مؤثرة من رواية جيه آر آر تولكين حيث جوندولف يعطي فرودو وصايا عن فضائل الشفقة وخطر الأحكام العابرة.

٨- استغلال مصادر اللغة. إن الحوار يفتح مجالات لا تصل إليها السينما الصامتة. بالإضافة إلى اللغة المنطوقة، هناك إمكانات بلا نهاية فيما

يخص التورية، والنكات، وسوء الفهم، والدعابة، والمجاز، والشنائم، والهمسات، والصرخات، والأغنيات، والشعر، وحكاية القصص. وفي فيلم "ساحر أوز" (١٩٣٩)، عندما يتحدى الساحر من يتوسلون إليه، إنه يفعل ذلك في تلذذ:

"خطوة إلى الأمام يا رجل الصغير. تجرأ أن تأتي لى طالباً قلباً، أليس كذلك؟ أنت قمامة مكونة من أجزاء تططق وتقرقع؟... وأنت يا خيال المائة، هل لديك الوقاحة لكي تطلب منى أن أعطيك مخاً، وأنت لست إلا بالة بالية من تبين البقر؟". (هناك استخدام لحروف متكررة فى الكلمات بالإنجليزية - المترجم).

وعادة ما يردد المتفرجون جمل حوار لا تُنسى من الأفلام، مثل جملة بيتى ديفيز "اربطوا الأحزمة، سوف تكون ليلة مليئة بالمطبات" فى فيلم "كل شيء عن إيف" (١٩٥٠)، تماماً كما كانت الأجيال السابقة تردد الحكم والأمثال. (عندنا فى السينما المصرية مثلاً جملة "تشتت يا فالح؟" - المترجم). إن للحوار السينمائى تأثيراً هائلاً على الطريقة التى نتكلم بها، وبالتالي طريقة فهمنا لتقافتنا وأنفسنا.

تاريخ الحوار فى السينما الأمريكية

يبدأ تاريخ الحوار السينمائى مع فترة السينما الصامتة. كان الحوار فى بعض الأحيان يصاحب الأفلام الصامتة، فقد كان بعض أصحاب دور العرض يستأجرون "الحكايات" لى يحكى قصة الفيلم، أو يستأجر بعض ممثلين يقولون سطور حوار الشخصيات. وعندما تطورت السينما إلى معايير مشتركة، وجد منتجو الأفلام أن من الأفضل وجود حوار مطبوع، وعناوين تشرح الأحداث. ووجد المؤرخ السينمائى بارى سولت أن عناوين الحوار تعود

إلى عام ١٩٠٤، ووثقت إيلين باوزر أنه فى عام ١٩٠٧ حتى عام ١٩١٥ قام المنتجون بتجريب الأماكن والأشكال الملائمة التى توضع فيها هذه العناوين. وبعد عام ١٩١٥، ومع الأفلام الروائية الطويلة، أصبحت كتابة العناوين تخصصًا، وكانت عناوين الحوار تستخدم للفكاهة، أو لإعطاء معلومة مهمة، أو لتحديد سمات الشخصية. والاحترام النقدى لأفلام قليلة جاهدت لكى تتحاشى وجود هذه العناوين، مثل فيلم إف دابليو مورناو "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤)، لا يجب اعتباره مؤشراً على ممارسة شائعة فى فترة السينما الصامتة. وبعد كل شئ فإن الشخصيات فى الأفلام الصامتة لا يفترض أنها خرساء، إنها تتحدث مع بعضها البعض، وكان عدم القدرة على سماعها تعود إلى المتفرج الذى يعتبر فى هذه الحالة أصم.

وكان الانتقال إلى الصوت فى نهاية العشرينيات أمراً معقداً بالنسبة للشركات الأمريكية وأصحاب دور العرض، فقد تطلب إنفاق الكثير من المال، واستتبع نوعاً من الاختيار بين تقنيات متنافسة واستراتيجيات للشركات. وبنفس القدر من القلق بالنسبة لجانب من المجتمع السينمائى كان التحول المفاجئ فى التعامل مع الحرفة، والذى سببته إمكانات الصوت. لقد كان هناك إدراك أن الصوت سوف يعنى موت الحرفة البصرية للسينما الصامتة، لأن فى البداية كانت هناك الكثير من القيود التى فرضتها التقنيات المبكرة للميكروفونات وأجهزة التسجيل، والتى قيدت حركة الكاميرا. ومن المنظور التاريخى، فإن الملاحظ حول التحول إلى الصوت أنه لم يكن محطاً بالكثير من المشكلات، ولكن أن هذه المشكلات التقنية والجمالية قد وجدت حلاً بسرعة ونجاح، حتى إنه مع بداية الثلاثينيات كان استخدام الحوار، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى، لا يكشف عن أى من هذه القيود التى ظهرت فى أفلام فترة الانتقال.

لقد بدأت هوليوود على الفور بعد إدخال الصوت فى جلب كُتَّاب من الساحل الشرقى بالجملة، مثل الصحفيين وكتّاب المسرحيات، وفنانى الفودفيل، اللذين ذهبوا إلى الغرب فى بداية الثلاثينيات، وجلبوا معهم أذواقًا جديدة، وقصصًا جديدة، ومعالجة طازجة للغة.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن الصوت غيّر على الفور التوازن بين الأنماط الفيلمية. فقد ازدهرت الأفلام الموسيقية، كذلك الاقتباسات الأدبية عن مسرحيات، والتي لا تحتوى الآن فقط على نقاط الحبكة، ولكن على الكثير من الحوار المسرحى الأصيل. وظهرت الأفلام الكوميديّة اللفظية، والتي تقدم ممثلين مثل الأخوان ماركس، أو دابلوي سى فيلدرز، لتوسع مجال الكوميديا السينمائية. كما أن الأنماط الفيلمية التى تأسست خلال الفترة الصامتة شهدت تغيرات هائلة بسبب القدرات الجمالية الجديدة. وقام كل نمط فيلمى بتطوير تقاليد حواريه، مثل متشردى الشوارع فى أفلام العصابات، أو اللكنات فى أفلام الويسترن، وهى التقاليد التى اتضح أنها مهمة لحيوية الأنماط مثل تقاليدها البصرية تمامًا.

وهناك حدث ثالث فى الثلاثينيات، وهو تطبيق "ميثاق الإنتاج" (الرقابة)، الذى تمت كتابته فى عام ١٩٣٠ وقام بتنفيذه وفرضه بصرامة مكتب هايز بعد عام ١٩٣٤. وكان من بين أسباب تطبيق هذه الممارسة الرسمية للرقابة الذاتية لصناعة السينما فى ذلك الوقت هو أن الانتهاكات اللفظية للمعايير السائدة أصبحت ممكنة. وبرغم أن معظم هذا الميثاق يتناول تطور الحبكة العام، والمواقف الأخلاقية، وما يمكن للمتفرج أن يتعلمه من السلوكيات المحرمة، فإن الكثير أيضًا من مواد الميثاق تتناول اللغة بشكل خاص. وعلى سبيل المثال:

- يجب عدم استخدام القسم أو اليمين كعنصر كوميدي على الإطلاق.
وإذا كان القسم ضروريًا للحبكة، فيجب ألا يكون مثيرًا للنفور.

- التعبيرات السوقية تعامل ككل ما هو سوقى. فإذا كان النساء والأطفال يشاهدون الفيلم، فلا بد أن تختصر التعبيرات السوقية (والقسم) إلى الحد الأدنى الذى يتطلبه الموقف.

- يجب عدم استخدام اسم "يسوع المسيح" إلا بالتوقير والاحترام.

وبالإضافة إلى ميثاق الإنتاج، كانت هناك ضغوط أخرى على الحوار فى سنوات الاستوديو، هى نظام النجوم. لقد كان شعار الدعاية الشهير لفيلم "أنا كريستى" (١٩٣٠) هو "جاربو تتكلم!"، وهو ما يوضح اهتمام الجمهور بسماع نجومهم السينمائيين المفضلين. وكان يتم تفصيل السيناريوهات بشكل خاص لى ثلاثم قناع نجومية النجوم وقدراتهم اللفظية.

وقام المخرجون وكتاب السيناريو فى عصر الاستوديو بتطوير أساليب حوار مميزة. وخاصة فى كوميديات الاسكروبول، مثل "تربية طفل" (١٩٣٨) و"قناته المساعدة" (١٩٤٠)، وكان المخرج هوارد هوكس (١٨٩٦-١٩٧٧) يجعل ممثليه يتحدثون بسرعة ويقاطع الواحد منهم الآخر، وأصبح حوارهم المتداخل عنصراً أساسياً فى إيقاع أفلامه شديد السرعة. إن بيللى وايلدر (١٩٠٦-٢٠٠٢) الذى هاجر من ألمانيا، وعلم نفسه الإنجليزية بالاستماع إلى مباريات البيسبول، كان يبرز دائماً عشقه للكنة الأمريكية. ووضع أورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥) خبرته فى الإذاعة فى الشرائط الصوتية لأفلامه، حتى أن صوت كل شخصية يتغير مع تغير المكان الموجود فيه. وكانت نقطة قوة جوزيف مانكفيتش (١٩٠٩-١٩٩٣) هى تصوير شخصيات حضرية متعلمة،

مثل أديسون دي ويت (جورج ساندروز) في فيلم "كل شيء عن إيف" (١٩٥٠)، بينما برع بريستون ستيرجيس في الحوار الكوميدي السريع المتسم بالحيوية.

وكان تحلل ميثاق الرقابة في أواخر الخمسينيات، جنبًا إلى جنب التفكك التدريجي للقيود الثقافية خلال الستينيات، سببًا في انقلاب في كتابة السيناريوهات، بما سمح بالتناول الصريح لموضوعات محظورة، وإدخال لغة الشوارع، والسماح بالبذاءة. ومع هذه التغيرات الاجتماعية جاءت أيضًا تطورات تقنية، مثل التحسينات في "المكساج" الصوتي، واختراع الميكروفونات اللاسلكية، وهو ما أدى إلى مزيد من المرونة في التسجيل الصوتي.

وخلال أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، تأثرت الأفلام الأمريكية بالجو الجديد المنعش للموجة الجديدة الفرنسية، لتقدم حوارًا كان أكثر عامية، وأقل حرصًا على الإيقاع، وأقل نعومة، وأكثر إحياء، ومتسمًا بالتلقائية وروح الارتجال. كما أن أسلوب التمثيل أصبح أقل انفعالا وأكثر سرعة وتلقائية، وتم السماح لسطور الحوار أن تداخل أكثر حتى إنه لا يمكن تمييزها في بعض الأحيان. ويظهر هذا الأسلوب الواقعي غير الرسمي للحوار في أفلام جون كازافيتيس (١٩٢٩-١٩٨٩) مثل "جوه" (١٩٦٨)، والذي يعتمد على الارتجال، وفي أفلام روبرت آلتمان (ولد عام ١٩٢٥) الذي كان رائدًا في استخدام الميكروفونات اللاسلكية، لكي يسمح لعدة ممثلين بالتحدث في وقت واحد كما في "ماش" (١٩٧٠)، و"ماكابي ومسر ميلر" (١٩٧١)، و"ناشفيل" (١٩٧٥)، وفي أفلام مارتين سكورسيزي (ولد عام ١٩٤٢) "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣) و"أليس لم تعد نقيم هنا" (١٩٧٤).

ومنذ منتصف الثمانينيات، استمرت الأفلام المستقلة ومنخفضة الميزانية في معالجة الحوار بقدر من المغامرة، وهو ما ينبع في جانب منه من الرغبة لدى السينمائيين المستقلين في ارتياد أراض جديدة، لكن التلاعب المتجدد بالحوار انتقل أيضاً إلى المقدمة بسبب أنه أرخص ويمكن تحقيقه بسهولة أكثر من المؤثرات الخاصة الزائدة أو قيم الإنتاج الباذخة. ويمكن رؤية نماذج مثل فيلم لوى مال "عشائي مع أندريه" (١٩٨١)، حيث يدور الفيلم في حدود محادثة على العشاء بين صديقين، وفيلم ديفيد ماميت "منزل الألعاب" (١٩٨٧) حيث الشخصيات تتحدث في إيقاع مبالغ في الحرص يصل إلى درجة الخلو من التعبير، وفيلم جاس فان سانت "إيداهو الخاص بي" (١٩٩١) والذي يمزج حرفياً بين شكسبير والنثر العادي، وفيلم جولي داش "بنات التراب" (١٩٩٢) حيث الشخصيات تتحدث بلكنة الجنوب الأمريكي، كما أن سبائك لي وكوينتين تارانتينو برعا في استخدام شديد الإتقان للحوار اللفظي.

ومع ذلك فإن الأفلام الجماهيرية ذات الميزانيات العالية، والتي تعتمد أساساً على استعادة نفقاتها من التوزيع الخارجي، تميل بدرجة أقل إلى الاعتماد على الحوار أو استخدام مصادر اللغة. إن فيلماً ذا تكاليف عالية، مثل فيلم فولفانج بيترسين "طروادة" (٢٠٠٤)، يدمج الحوار فقط لما هو ضروري لوضوح السرد، ويجعل الممثلين ينطقون كل جملة بشكل واضح (متخشب)، ويركز اهتمام المنفرد أكثر على مشاهد الأكشن والمؤثرات الخاصة.

إن مسألة التوزيع العالمي تثير موضوع الحوار بشكل كان خصومه على حق في التخوف منه، وهو حقيقة أن إدخال اللغات القومية سوف يحد من فهم الجمهور. لقد شعر مناصرو السينما الصامته أن السينما قد اكتشفت لغة عالمية سوف تدعم مجتمعاً عالمياً. ومن منظور ما، فإن السينما الناطقة عملت على الاستمرار في هذا المثل الأعلى، فقد كانت السيطرة العالمية للسينما الأمريكية أداة لانتشار اللغة الإنجليزية. لقد تعلم الجمهور في كل

أنحاء العالم اللغة الإنجليزية، أو قبلوا الدوبلاج، أو تواءموا مع الترجمة على الشريط. لقد أدى استخدام اللغات القومية إلى عزلة صناعات السينما القومية، وهو ما ترك أثره الفادح على المتفرجين الأمريكيين، فلديهم دافع أقل لقبول الفروق اللغوية، لقد انقطعوا عن معظم السينما العالمية. والحل لذلك تعليمي واجتماعي: قبول التنوع اللغوي، وليس إعادة التعقيد السردي إلى مستوى البانتومايم (التمثيل الصامت).

انظر أيضاً:

"تاريخ السينما"، "السينما الصامتة"، "الصوت".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Altman, Rick, ed. *Sound Theory/Sound Practice*. New York: Routledge, 1992.
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Edited and translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
- Chothia, Jean. *Forging a Language: A Study of the Plays of Eugene O'Neill*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1979.
- Devereaux, Mary. "'Of Talk and Brown Furniture': The Aesthetics of Film Dialogue." *Post Script* 6 (1986): 32-52.
- Faulkner, Christopher. "René Clair, Marcel Pagnol, and the Social Dimension of Speech." *Screen* 35 (1994): 157-170.
- Kozloff, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- Motion Picture Producers and Distributors of America. "The Motion Picture Production Code of 1930. In *The Movies in Our Midst: Documents in the Cultural History of Film in America*, edited by Gerald Mast. Chicago: University of Chicago Press, 1982: 321-333.
- Page, Norman. *Speech in the English Novel*. London: Longman, 1973.

كتب هذا الفصل: سارا كوزلوف

بريستون ستيرجيس

(ولد فى شيكاغو، إيلينويس، فى ٢٩ أغسطس ١٨٩٨، توفى فى ٦ أغسطس ١٩٥٩).

ليس هناك من كانت له تلك الطريقة التى استخدم بها بريستون ستيرجيس الحوار، إنه ككاتب سيناريو كان يبنى حكاياته بشكل متكلف، وفى بعض الأحيان بدون اتساق وتماسك، وعناصره البصرية كانت جيدة لكنها غير موحية، وككاتب حوار لم يكن هناك من يباريه.

تربى ستيرجيس فى بيئة غريبة، فقد انفصلت أمه عن أبيه لتتزوج أحد وجهاء شيكاغو، لكنها تركته أيضاً لتعيش حياة منطلقة فى أوروبا حيث كانت تتبع الراقصة إيزادورا دنكان. وعاش ستيرجيس بين الحين والآخر فى أوروبا بين عامى ١٩٠١ و ١٩١٤، ودرس فى سلسلة من المدارس الخاصة فى الولايات المتحدة وأوروبا، وبدأ فى كتابة المسرحيات فى أواخر العشرينيات، كان بعضها ينال مديحاً، بينما فشل بعضها الآخر. ثم تعاقدت معه شركة يونيفرسال ككاتب فى عام ١٩٣٢.

عمل ستيرجيس ككاتب سيناريو للعديد من الشركات، والعديد من سيناريوهات - مثل "الحورية الطيبة" (١٩٣٥)، و"حياة سهلة" (١٩٣٧)، و"تذكر الليلة" (١٩٤٠) - حققت نجاحاً كأفلام. وفى عام ١٩٤٠ وافقت

باراماونت على أن تتركه يخرج سيناريوهات، وكانت فترة عمله مع باراماونت هي الأكثر إنتاجًا بالنسبة له، حيث أنجز سلسلة من الكوميديات المتألقة الواحد وراء الآخر. لكن حياته الفنية تداعت بسرعة في أواخر الأربعينيات عندما ترك باراماونت إلى مغامرة كارثية مع هوارد هيز، ولم يستطع بعدها أن يستعيد مكانته خلال فترة تعاقد القصيرة مع شركة فوكس، وتزايدت سمعته أن أجره أعلى من اللازم، وأنه متعطر، وأنه عاجز عن إنجاز فيلم في حدود الميزانية.

لم يكن حوار ستيرجيس "واقعيًا" قط، فليس هناك من شخص حقيقي يتحدث بالطريقة التي تحدث بها شخصياته، لقد خلق لغة مصطنعة فارغة من المعنى لشخصية الجيجولو الأوربي الغامض توتو في فيلم "قصة شاطئ النخيل" (١٩٤٢)، لكن بقية الناس - من الوجهاء الأثرياء، إلى مليونيرات تكساس، ورجال الشرطة، ومحترفي المقامرة ولعب الورق، ومنتجي الأفلام - كانوا يتحدثون أيضًا دون أي اعتبار لمطابقة الواقع. لقد كان ستيرجيس ينتقل جيئة وذهابًا بين بلاغة العبارات الطويلة، والتغيرات المفاجئة المتقطعة، ومزج معها أصوات الضجيج مثل الفواق (الزغطة)، أو نباح الكلاب. لقد تخيل شخصيات من كل الدوائر الاجتماعية، واختار ممثلين لديهم مجال واسع من الأصوات، من أكثرها نعومة إلى أكثرها خشونة.

كانت الكلمات التي تتطاير من أفواه هذه الشخصيات غير معقولة، وغير متوقعة، ومضحكة. وعلى سبيل المثال ففي فيلم "حياة سهلة"، يلقي جيه بي بول معطف فراء زوجته من على السطح ليسقط على ماري سميث (جين آرثر) وهي تركب في الدور العلوي لحافلة في نيويورك. إنها تتدهش، وتغضب، وتستدير إلى المسافر البرئ الذي يجلس وراءها، وتسأله: "قل لي ما هي الفكرة يعني؟"، فيرد بهدوء: "القسمة والنصيب". وفي فيلم "رحلات

سوليفان" (١٩٤١) يتذكر مدير الاستوديو مستر لوبراند أفلامه السابقة الناجحة التي تحمل أسماء "إلى اللقاء يا سارونج" و"أهلا في هاى لوفت" و"تمل في مزروعاتك لعام ١٩٣٩"، ويقترح لوبراند وشريكه أن يكون مشروع سوليفان القادم هو "تمل في مزروعاتك لعام ١٩٤١"، ويعرضون عليه أسماء بوب هوب، ومارى مارتين، وربما بينج كروسبى. وفى فيلم "السيدة إيف" (١٩٤١)، عندما تدبر خطتها لانتحال شخصية ليدى بريطانية، لكى تتنقذ من تشارلز، فإنها تقول: "أريده أن يكون فى حاجة لى مثلما يحتاج الفأس إلى الديك الرومى". ولقد كانت أفلام هوليوود الكوميديّة فى حاجة إلى براعة ستيرجيس بنفس الدرجة.

مشاهدات مقترحة:

"كريسماس فى يوليو" (١٩٤٠)، "ماكجينتى العظيم" (١٩٤٠)، "السيدة إيف" (١٩٤١)، "رحلات سوليفان" (١٩٤١)، "قصة شاطئ النخيل" (١٩٤٢)، "قم بتحيةة البطل المنتصر" (١٩٤٤)، "معجزة خليج مورجان" (١٩٤٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Curtis, James. *Between Flops: A Biography of Preston Sturges*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- Harvey, James. *Romantic Comedy in Hollywood: From Lubitch to Sturges*. New York: Knopf, 1987.
- Sturges, Preston. *Five Screenplays by Preston Sturges*, edited by Brian Henderson. Berkeley: University of California Press, 1985.
- . *Four More Screenplays by Preston Sturges*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Ursini, James. *The Fabulous Life and Times of Preston Sturges: An American Dreamer*. New York: Curtis Books, 1973.

سارا كوزلوف

سينما الشتات "Diasporic Cinema"

كلمة "الشتات" Diaspora مشتقة من كلمة يونانية تعنى تشتت مجموعة من الناس، أو مجتمع من الناس، بعيدًا عن أرض ميلادهم أو أصلهم. والشتات في أنحاء العالم، أو المجتمعات العابرة للأوطان، قد خلقتها الهجرة العالمية، الاضطرابية أو الاختيارية، بدوافع اقتصادية، وسياسية، واستعمارية. وخلال العصور القديمة، كان الشتات يشير إلى خروج اليهود ونفيهم من فلسطين، وترتبط المراجع التاريخية اللاحقة حول الشتات بتجارة العبيد والهجرة القسرية لسكان غرب أفريقيا إلى "العالم الجديد" في القرن السادس عشر، وتتضمن جماعات الشتات خلال القرن العشرين الشتات الفلسطيني والأمريكي. وهناك مجموعة شتات أحدث من جزر الكاريبي، وأمريكا اللاتينية، وجنوب وشرق آسيا، وأوروبا الوسطى. والشتات كموضوع للدراسة النقدية، أصبح أداة نظرية في الدراسات السينمائية، والدراسات العرقية، والثقافية، ومجالات أخرى، وتتردد أصداؤه في الجدل حول الهجرة، والهوية، والقومية، والقومية العابرة للبلدان، والمنفى.

والنصف الثاني من القرن العشرين، الذي يشار إليه عند بعض دارسي التوزيعات السكانية باعتباره "قرن الهجرة"، يتميز بمجال واتجاه وتكوين الهجرة العالمية، حيث النساء تشكلن الآن حوالى خمسين فى المائة من المهاجرين فى العالم. وهناك عوامل عديدة سارعت من حركة الناس عبر الحدود، مثل عمليات العولمة الاقتصادية المرتبطة بعالمية رأس المال وسوق

العمل، والتأثيرات التراكمية للاضطراب السياسى المتسبب عن النزاعات العرقية والحروب الأهلية، والضغط السكانية، والتدهورات البيئية، وانتهاكات حقوق الإنسان، وتناقص نفقات الانتقال. إن هذه العوامل معاً - بالإضافة إلى الفقر المتزايد الذى يفاقم من عدم المساواة القائم بالفعل بين سكان العالم البالغ عددهم ٦,٤ مليار نسمة، هذه العوامل تفسر "أزمة الهجرة العالمية" فى بداية القرن الواحد والعشرين، والتى أثرت على ما يقرب من ١٧٥ مليون شخص، يستقرون الآن خارج موطنهم الأصلى، فى بلدان مثل أمريكا الشمالية، وآسيا، وأوروبا الغربية. إن العولمة والجغرافيا السياسية، مع بروز وسائط الاتصال العابرة للقوميات، تسارع من تكوين مجتمعات الشتات، التى تشكل أعرافاً "جديدة" مهجنة، وهذه المجتمعات تمزق الممارسات الثقافية والاجتماعية للمجتمعات التى يقيم فيها. كما أنها تثير المناقشات حول الأفكار المقبولة عن المعاصرة الغربية والمسألة القومية، خاصة الأبنية الفكرية العنصرية ذات العلاقة بالمواطنة.

تكوينات الشتات فى السينما

إن تأثيرات الإزاحة من المكان الناتجة عن العولمة، والثقافات المهاجرة، والنزعة ما بعد الاستعمارية، تشكل المعنى المتضمن (النص الفرعى) فى سينما الشتات. لهذا فإن ذلك التصنيف من السينما ليس متسقاً داخلياً من الناحية اللغوية أو الثقافية. وهناك العديد من الدارسين الذين ناقشوا أفلام الشتات والمنفى كنمط فيلمى عالمى أو حركة عالمية متسقة فى عالم اليوم، ويلخص حامد نفيسى الفروق الحيوية المرفقة بين ما هو خاص بسينمائيى "الشتات" و"المنفى" و"الهوية والإثنية ما بعد الاستعمارية"، وهو يقول إنهم فى حوار من صناعات السينما السائدة والبديلة.

وأيًا ما كانت الفوارق، فإن أفلام الشتات والأنواع الأخرى ذات العلاقة، تتشارك جميعًا في اهتمامات متشابهة، وسمات وممارسات إنتاجية متماثلة. وفي أنواع سرد وأساليب متفرقة ثقافيًا، فإنها تعالج تناقضات المنفى، والتوازن بين الاختلاف والانتماء في مجتمعات مختلفة تكون أحيانًا كارمة للغرباء، وفي دول تقوم على القومية. وعلاوة على ذلك فإن أفلامًا مثل "الحياة في الجنة" (١٩٩٨)، الذي يدور في فرنسا خلال الأعوام الأخيرة من حرب الاستقلال الجزائرية (١٩٥٤-١٩٦٢)، وفيلم "وثبة" (٢٠٠٢) حيث صبي برئ يجد نفسه في مشكلات ومنفصلا عن أبيه، هذه الأفلام تبرز الصراع من أجل التقدير، والانتماء لمجتمع، والمواطنة. وكما هو واضح في فيلم "مرحبًا يا ابن العم!" (١٩٩٦)، حول شابين ولدى عم جزائريين في باريس التي تعج بالعنصرية، وفيلم "مواجهة" (٢٠٠٤) الذي يدور حول زواج مصلحة بين تركيين ألمانيين، هذه الأفلام تستكشف أيضًا التردد والحيرة حول الهوية في الشتات وشروطها. وهذه الأفلام - وأفلام أخرى مثل "انتظار السعادة" (٢٠٠٢)، و"الرحلة الكبرى" (٢٠٠٤) - توحى بما هو نقيض لتجربة الإقامة في خارج الوطن داخل سياق الهجرات العالمية، مستخدمة قصص الرحلة لكي تبحث "موضوع الذين بلا وطن".

ومنذ الثمانينيات، ومع ظهور سينما الشتات في فترة ما بعد الاستعمار، تطورت تفسيرات جديدة أكثر تعقيدًا لما هو "قومي"، وللسينما القومية، كنتيجة ورد فعل لتصادم وسائط الاتصال العابرة للقومية، ولبعض الكيانات فوق القومية (الشركات متعددة القومية) في ظل الرأسمالية العالمية. وكتصنيف نقدي فإن السينما القومية تمثل مشكلات: فليس من الممكن تعريف السينما القومية بالنسبة للمكان الذي تنتج فيه الأفلام ومن يقوم بصنعها، أو بالنسبة للمعالجة

المقارنة التي تميز بين صناعات السينما القومية. إن سينما الشتات، مثل مجتمعات الشتات ذاتها، تؤثر مشكلات الهوية القومية، والقومية كمكان متخيل ومكان محدد بأرض معينة. وعلى سبيل المثال ففي فيلم "سامى وروزى يمارسان الجنس" (١٩٨٧)، تتحدد هويات الشخصيات من خلال كوزموبوليتانية لندن، بينما الشخصيات في "أجزاء الهوية" (١٩٩٨) تتشكل من علاقات وصلات أفريقية (أو أوروبية) متناغمة ومتسقة مع التمييزات القبلية.

ومن المفارقات أن سينما الشتات تمثل ما هو عالمي، باعتباره أسلوباً متميزاً عابراً للقوميات، كما تمثل ما هو محلي عندما تعكس نوعاً من الخصوصية. والمشروع السياسى لسينما الشتات يعبر عن واقعية تتسامى على الواقع، حيث "حقائق الوطن" حول التجربة الاجتماعية فيما بعد الاستعمار تصبح شفافة. والمثال الجيد على ذلك هو فيلم "طعام التين" (١٩٨٧) حيث مهاجران تركا وطنيهما، أحدهما باكستانى والآخر صينى، يتشاركان فى مطعم، لكن المشروع يتوقف بسبب سياسات الهجرة المتبلدة لبلدهما المضيف ألمانيا. وهذا الفيلم الروائى يتطابق مع - ويردد أصداً - الكتلة المتنامية للأفلام التى تعالج "الصدع الاجتماعى"، خاصة فى مجتمعات العالم الأول، حيث الحياة المهمشة، والتى تميز أيضاً بين النساء والرجال، للطبقات الدنيا، والتفاوت الاقتصادى بين الطبقات الاجتماعية. ومن أمثلة هذه الأفلام "حياة أحلام الملائكة" (١٩٩٨) و"روزيتا" (١٩٩٩). ومع ذلك فإن سينما الشتات هى أقل منهجية ونظرية والتزاماً بكونها معارضة، باعتبارها مشروعاً جماعياً أكثر من سابقتها، سينما الستينيات ذات التوجه السياسى. لكنها أيضاً تبشر باهتمام متجدد بالقضايا العالمية والتاريخية للفترة المعاصرة.

سينما البوير

بينما تمزق مجتمعات الشتات لجنوب وشرق آسيا، وأفريقيا، والكاريبى، التحديد المسيحى والعنصرى لأوروبا، فإن الدول القومية فى الاتحاد الأوروبى تعيش تكاملا اقتصاديًا وسياسيًا، وتغيرات سكانية مهمة. ومنذ الثمانينيات قام سينمائيو الشتات والمنفى بشكل خاص باستكشاف تجارب المهاجرين بمعدلات متزايدة وبعمق أكبر. لقد تطور هذا النوع من السينما "ذات اللكنات" (أى التى تعالج مشكلات المهاجرين - المترجم) فى بريطانيا (جماعات السينما والفديو الزنجية والآسيوية)، وفى الولايات المتحدة (الإيرانية، والزنجية، والأمريكية، الآسيوية)، وبدرجة أقل فى كندا (الجنوب آسيوية).

ومن بين السينمائيين الذين استقروا فى فرنسا فإن "سينما البوير" قد ظهرت، وهى تتناول اهتمامات المجتمعات المهاجرة عابرة القوميات التى استوطنت هناك وكلمة "البوير" هى الكلمة العامية الفرنسية لـ "العرب"، وتشير إلى الحيرة والتردد المرتبطين بالهوية ذات الثقافتين برغم الجنسية الفرنسية، كما تشير أيضًا إلى الفرق والتوتر بين الفرنسى من أصل مغاربى، والأب المهاجر من شمال أفريقيا. و"البوير" يشكلون مجموعات مميزة ذات ثقافتين، وهم أبناء المهاجرين من شمال أفريقيا، من الجزائر وتونس والمغرب، ويتركزون بشكل خاص فى مشروعات الإسكان على أطراف المدن الفرنسية، وقد اكتسب "جيل البوير" أهمية خلال السبعينيات وسط التوتر العنصرى، وظهور الحركات اليمينية المتطرفة (مثل الجبهة الوطنية)، والجدل القومى حول الهجرة، والاندماج، والاستيعاب، فى فرنسا.

وسينما البوير - ذات الصلة بسينما ساكنى أطراف المدن وسينما "هيب هوب" - هى جزء من تقاليد فنية أكبر خاصة بالبوير، وحركة اجتماعية فى الموسيقى والفن والفوتوغرافيا والمسرح والأدب. وأفلام البوير فى أغلبها حكايات تروى بأسلوب واقعى وذات جاذبية جماهيرية، وهى تتشكل بواسطة تجربة ولغة (فرنسية) استعمارية مشتركة، وهى - فيما عدا استثناءات قليلة - أفلام صنعها رجال عن حكايات تدور حول رجال ولا تحتل فيها النساء إلا مكاناً هامشياً. ومن التيمات المتكررة فيها واقع الأعراف المتعددة فى المدن، حيث البطالة، وجرائم الشوارع، والفقر، ومراقبة الدولة وتنظيمها وقوانينها، والعواقب المؤسسية والاجتماعية والشخصية للعنصرية، والصراعات والتوترات بين الثقافة الشمال أفريقية والثقافة الفرنسية، وصراعات الأجيال بين مهاجرى شمال أفريقيا وأبنائهم من جيل "البوير"، خاصة فيما يتعلق بالسلطة الأبوية، وأخيراً التوترات التى يتسبب فيها الاقتلاع من الجذور، والمنفى، وعدم وجود أرض للوطن، والحنين إلى الماضى، والهروب، والإعادة إلى الوطن.

ومع ذلك فإن التطور الأحدث لسينما البوير يوحى بأن تكوينها واهتماماتها مشروطة بالظروف، حيث إن بعض سينمائييها ينتقلون إلى مجالات سينمائية أخرى فى فرنسا، ويعالجون موضوعات لا تتعلق بالبوير. ومن الأفلام التى تعالج موضوع البوير (وسكان أطراف المدن) فيلم "باى" (١٩٩٥)، الذى يدرس المجتمع الفرنسى المعاصر، الذى يصبح متعدد الأعراف بشكل متزايد، ومتعدد العنصريات، ومهجن، ومصاب بصدوع فى

الخطوط الطبقية. هذا الفيلم من إخراج كريم دريدى (ولد عام ١٩٦١)، وهو سينمائي فرنسي تونسي، ويسجل الفيلم وقائع رحلة قلقة وعنفية وبلا هدف يقوم بها إسماعيل، الفرنسي من أصل مغاربي، حيث يصحب أخاه الصغير المولود إلى الجنوب، من باريس عبر مرسيليا، إلى حيث "موطن" الآباء في تونس. وبوضع القصة في إطار وسياق الرحلة، فإن الفيلم يؤكد على سمتين من أجواء ما بعد الاستعمار: التقسيم الجغرافي بين فرنسا ومستعمراتها السابقة وبين المستوطنات في أرض الشتات، والتناقضات الثقافية لما بعد الاستعمار، وهي التناقضات التي يشار إليها في نوع من التعارض، حيث شروط الرأسمالية تعارض التقاليد والممارسات الإسلامية، جنبًا إلى جنب إلى الولاء للآباء. ولا يتيح أى من هذين الخيارين المتعارضين نوعًا من السلوى والعزاء لإسماعيل.

إن حيرة إسماعيل وتردده، ورفض مولود القاطع "لأرض الوطن"، تؤكد جميعًا إزاحة هذا الجيل وانقطاعه عن التقاليد، وعن السلطة العائلية، خاصة السلطة الأبوية. إن إسماعيل لا يشعر بالراحة سواء مع الثقافة الفرنسية أو الثقافة المغاربية، وهو يشنق إلى (أرض) وطن أخرى، وهو ما يشهد على كونه ذات مهمشة في مجتمع الشتات. وهكذا فإن تجربة المهاجر في "باي باي" تتخلى عما هو جماعي، من أجل ما هو شخصي، وتمثل السمة الوجودية في سينما البوير.

انظر أيضاً:

"السينما القومية"، "العنصر والعرق".

FURTHER READING

- Bloom, Peter. "Beur Cinema and the Politics of Location: French Immigration Politics and the Naming of a Film Movement." In *The Historical Film: History and Memory in Media*, edited by Marcia Landy, 44-62. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2001.
- Bluhner, Dominique. "Hip-Hop Cinema in France." *Camera Obscura* 17, no. 4 (2001).
- Braziel, Jana Evans, and Anita Mannur, eds. *Theorizing Diaspora: A Reader*. Boston: Blackwell, 2003.
- Desai, Jigna. *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. New York: Routledge, 2004.
- Fielder, Adrian. "Poaching on Public Space: Urban Autonomous Zones in French *Banlieue* Films." In *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, edited by Mark Shield and Tony Fitzmaurice. Boston: Blackwell, 2001.
- Higson, Andrew. "The Concept of National Cinema." *Screen* 30, no. 4 (1989): 36-46.
- Martin, Michael T., ed. *Cinemas of the Black Diaspora*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1995.
- , ed. *New Latin American Cinema: Studies of National Cinemas*. Vol. 2. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1997.
- Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.
- Papastergiadis, Nikos. *The Turbulence of Migration*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- Rueschmann, Eva, ed. *Moving Pictures, Migrating Identities*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.
- Shohat, Ella, and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994.
- Tarr, Carrie. "Questions of Identity in Beur Cinema: From *Tea in the Harem* to *Cheb*." *Screen* 34, no. 4 (1993): 321-342.
- Williams, Alan. *Film and Nationalism*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.

كتب هذا الفصل: مايكل تي مارتين، مارلين ياكوبنتو

مرزاق علواش

(ولد فى الجزائر، الجزائر، فى ٦ أكتوبر ١٩٤٤).

يقوم المخرج والكاتب الجزائرى مرزاق علواش بشكل دائم باستكشاف الإزاحة إلى المنفى، والهامشية، اللتين يعايشهما مهاجرو شمال أفريقيا فى فرنسا، وفى مستعمرتها السابقة الجزائر. درس علواش فى مدرسة السينما الفرنسية الشهيرة "المدرسة الوطنية العليا لمهن الصورة والصوت"، كما أنه تخرج من مدرسة السينما فى الجزائر والتي لم تعمر طويلا. عمل فى التلفزيون الفرنسى، وكان فيلمه الروائى الطويل الأول هو "عمر قتلاتو" (١٩٧٦)، والذى يقدم بأسلوب تسجيلى كشفًا للذكور الجزائريين الذين يخشون العلاقات الحميمة مع النساء، بقدر اغترابهم عن أقرانهم من الذكور. واسم الفيلم مأخوذ من عبارة "قتلته الرجولة"، ويشير إلى الممارسات الاجتماعية التى تقاوم من عدم شعور الرجال بالأمان. ويركز الفيلم على أجواء المدن الحيوية، وشبابها، ولغة الشارع، وطقوسه، والثقافة الشعبية، وكل ذلك من تيمات مرزاق علواش التى تكرر فى أفلامه.

وقد اكتسب فيلم "حى باب الواد" (١٩٩٤) شهرة عالمية، كما عرض علواش للخطر فى الجزائر. ويشير العنوان إلى حى العمال فى مدينة

الجزائر، حيث تربي علواش، كما أنه الحى الذى يشهد قلقًا واضطرابًا مكثفين. وفى الفيلم يجدد علواش نظرته إلى شباب المدن، الذين كانوا يناضلون فى الماضى من أجل صنع وطن، لكنهم يعيشون الآن فى دائرة من العنف المتزايد. ويحكى الفيلم قصة خباز عادى يهرب ناجيًا بحياته بعد أن قام فى نزوة بانتراع مكبر صوت على السطح يذيع بلا توقف دعاية ناشطين دينيين. إن الفيلم يحذر من أن مخاطر الاستبداد الاستعماري سوف يحل محلها تسلط ديني ثيوقراطي، وقد فاز الفيلم بجائزة النقاد السينمائيين العالمية فى مسابقة "نظرة ما" فى مهرجان كان لعام ١٩٩٤، كما فاز فى نفس العام بالجائزة الكبرى لمهرجان السينما العربية. وقد واجه علواش فى الجزائر ضغوطًا سياسية جعلته يترك البلاد.

وعند وصوله إلى المنفى، استخدم علواش إطارًا كوميدياً فى فيلمه "مرحبًا يا ابن العم!" (١٩٩٦)، وهو فيلم ينتمى إلى سينما الشتات والمنفى، ويقدم محنتين متوازيتين لابنى عم من الجزائر، يخوضان فى المجتمع الفرنسى فى طريقتين مختلفتين. ويربط علواش بين القصتين بقدر كبير من التعاطف، وإحساس النزوة الفكاهية لكى يلفظ مما يطلق عليه البعض قدريته المعتادة. وامتد علواش بمعالجته إلى موضوع النوع (رجل/ امرأة) فى الشتات بفيلمه "العالم الآخر" (٢٠٠١)، والذى يتعقب الرحلة القاسية لامرأة وخطيبها، كلاهما مولود فى فرنسا لمهاجرين فرنسيين، وهما يرحلان إلى الجزائر لكى يعايشان وطنًا كانا من قبل "يتخيلانه" فقط. وبعد أن يرحل الخطيب - الممزق بين مكان مولده (فرنسا) وأرض أسلافه - إلى الجزائر ليقضى خدمته العسكرية، ترتدى المرأة الشابة الحجاب وتتبعه، لتواجه المخاطر ثم الحيرة بشأن ولاءاتها المتصارعة.

إنه فيلم يعامل شخصياته بإنسانية، وهى شخصيات ينظر إليها فى العادة بعين التحيز، لكن الفيلم يركز على المصادر المتعارضة لضعف هذه الشخصيات وقدرتها على الحياة أيضاً. وكرر علواش هذه الرسالة فى أفلامه التى تغطى حوالى العقدین، وهى الأفلام التى تدفعه إلى تأييد وطنين عاشا تاريخاً من العنف قام فيه أحدهما بدور من يمارس الاستعمار، والآخر بمن وقع عليه الاستعمار. والتزامه بأن يعطى صوتاً لمن لا يملكون سلطة هو ما يمنح أفلامه تلك الأهمية الكبرى.

مشاهدات مقترحة:

"عمر قتلثو" (١٩٧٦)، "حب فى باريس" (١٩٨٧)، "بعد أكتوبر" (١٩٨٩)، "حى باب الواد" (١٩٩٤)، "مرحباً يا ابن العم!" (١٩٩٦)، "إعادة اختراع الحب" (١٩٩٦)، "الجزائر - بيروت: تذكّار" (١٩٩٨)، "العالم الآخر" (٢٠٠١)، "شوشو" (٢٠٠٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Allouache, Merzak. *Bab El-Oued: A Novel*. Boulder, CO: L. Rienner, 1997.

Malkmus, Lizbeth, and Roy Armes. *Arab and African Film Making*. London: Zed Books, 1991.

Shafik, Viola. *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. Cairo: American University in Cairo Press, 1998.

مايكل تى مارتين

مارلين ياكوينتو

الإخراج "Direction"

(ملاحظة للمترجم: مصطلح "الإخراج" direction يتداخل فى اللغة الإنجليزية مع معانٍ أخرى، مثل الإدارة، والتوجيه).

تعلن عناوين البداية فى الأفلام الأمريكية المعاصرة أن العمل الذى سوف تراه حالا هو "فيلم ل...". مخرج بعينه. إن هذا العنوان الجازم هو من ناحية اعتراف بالمسئولية المهنية (بأن العملية الإبداعية بقيادة شخص إدارى محورى)، ومن ناحية أخرى يشير إلى نوايا مؤلف ينتمى الفيلم له (أى أن العمل نتيجة لشخص مبدع واحد). ومع ذلك، داخل مثل هذا العنوان البسيط الخادع تكمن مجموعة من الافتراضات المثيرة للجدل حول مكانة ومكان المخرج. ومغزى مثل هذا العنوان له علاقة بالشروط التاريخية: فهو يعتمد على سياق إنتاج الفيلم، بالإضافة إلى المكانة المهنية المتغيرة للمخرج من عقد إلى آخر. وفى الحقيقة أن انتشار هذا العنوان ظاهرة حديثة نسبياً، فخلال معظم الفترة الكلاسيكية كانت الأفلام تُنسب إلى الاستوديو (الشركة) الذى يقوم بإنتاجها. وعلاوة على ذلك، فإن عنواناً مثل "فيلم جاى روش" لا يعنى ببساطة أنه عنوان ربما كان مفصلاً، لكنه لا يعطى دليلاً قوياً بأية حال عن الطبيعة الدقيقة للدور الخلاق للمخرج.

ما هى إذن الواجبات التقنية والمسئوليات المهنية للمخرج؟ وكيف تختلف طبقاً للموقف الثقافى والتاريخى والصناعى للمخرج؟ ولماذا تقوم

معالجات مهنية ونقدية معينة بتشجيع اعتبار المخرج هو "المؤلف" البارز بين سلم أهميات فناني الفيلم؟ وأخيراً ما هي القيمة الاستعمالية في ترويج المخرج باعتباره "شخصية مشهورة"، أي شخصية إبداعية يشار إلى اسمها وإلى جودتها، وفردتها، ومسايرتها للموضة؟ والإجابة على هذه الأسئلة تتطلب النظر إلى مكان المخرج داخل سلم أهميات الإنتاج السينمائي، في ضوء تغيرات هذا السلم، بالإضافة إلى تحليل كل من ديناميكيات القوة الداخلة في كل من سياسات المؤلف وسياسات النجم.

المسئوليات

في عالم الإنتاج السينمائي، فإن تحديد صفة "المخرج" يصبح أمراً ملغزاً إلى حد ما. فبالمقارنة، فإن معظم الشخصيات الخلاقة الرئيسية الأخرى، الداخلة في صناعة الفيلم، تحمل ألقاباً توضح إلى حد كبير مسؤولياتهم المهنية. وبشكل عام، فإن كل فرد مسئول عن الإشراف على العمل المتعلق بعنصر واحد من الإنتاج، سواء كان التصوير السينمائي، أو الكتابة، أو المونتاج، أو الموسيقى، أو الصوت، أو تصميم الإنتاج، أو الأزياء. وفيما عدا المنتج، فإن مهمات المخرج واسعة تماماً، وتتضمن تنظيم نشاطات إبداعية لا تحصى خلال تطوير السيناريو، والتصوير، وإكمال الفيلم، ثم تسويقه.

وسوف نفترض هنا أن المخرج هو الفرد الذي يشرف على تحقيق الفيلم، من سيناريو التصوير حتى المنتج النهائي، وهو ينسق بين النشاطات الإبداعية للشخصيات الرئيسية المشتركة في عملية الإنتاج. إنه يقيم صلات مع كل من هؤلاء الفنانين، ويفكر ويقرر في الخيارات التعبيرية و/ أو التقنية التي سوف يتم استخدامها، ويصل إلى قرار يتناسب مع متطلبات العمل خلال إنجازه. وبالتالي سوف يكون المخرج مسئولاً أمام الهيئة التنفيذية التي تمول

و/ أو توزع العمل، لذلك يجب أن يضمن أن الإنتاج يجرى بنعومة وفى حدود الميزانية المخصصة. مهمة المخرج إذن مهمة مزدوجة: الحفاظ على اتساق الأسلوب والجودة طوال عملية الإنتاج، وضمان أن الإنتاج يمشى بكفاءة وبشكل اقتصادى.

وبكلمات أخرى، وقبل أن ننظر إلى مكان المخرج بأحكام قيمة (باعتباره المؤلف المحتمل للفيلم)، فإنه يجب علينا أن نصل إلى فهم أكثر موضوعية لمكان المخرج من وجهة نظر وصفية (أى كونه مفوضاً للقيام بمهام معينة). إنه يقوم بدور المصفاة التى تمر منها كل القرارات التى تؤثر فى شكل وأسلوب الفيلم، لذلك فإن مهمة المخرج الأساسية هى رعاية الإسهامات الإبداعية والتنسيق بينها للفنانين الأساسيين فى شركة الإنتاج. ومن أجل قدر أكبر من التحديد، وإزالة الغموض، فإن من المهم أن نذكر الواجبات المتعددة الموكلة للمخرج خلال المراحل المختلفة لصناعة الفيلم: ما قبل التصوير، وخلال التصوير، وما بعد التصوير.

خلال مرحلة ما قبل التصوير، يمكن تقسيم مسئوليات المخرج إلى مهام أربعة رئيسية: (١) التعاون مع الكاتب أو الكاتب فى تطوير السيناريو، (٢) مساعدة مدير اختيار الممثلين المناسبين والمتعاقد معهم، (٣) التعاون مع المنتج أو المنتجين فى تطوير جدول عملى للتصوير، (٤) التخطيط للمظهر البصرى الكلى للفيلم مع مصممى الإنتاج ومدير التصوير. ومدى تدخل المخرج فى كل من هذه المراحل يختلف تبعاً لسياق وظروف الإنتاج، وعادات العمل الشخصية للمخرج. فقد يصر مخرج على التخطيط الدقيق للفيلم قبل بداية التصوير، وهى طريقة يفضلها ساتياجيت راي (١٩٢١-١٩٩٢)، أو قد يتعامل مخرج آخر مع الفيلم بشكل عضوى، فهو يسمح

بتطويره بشكل لحظة خلال عملية التصوير. وعلى سبيل المثال فإن وونج كار واى (ولد عام ١٩٥٨) يتكرر ويصور نسخاً مختلفة من سيناريو فضفاض، قبل أن يستقر على نسخة منها هى التى سوف تكون الفيلم "الرسمى".

وطول مرحلة التصوير الفعلى للفيلم، فإن هناك مهاماً متعددة يجب أن يتولاها المخرج بكفاءة، ليضمن أن كل هذه المهام يتم تنفيذها جيداً، ويقوم بحل كل التعقيدات المفاجئة التى قد تظهر خلال عملية التصوير. يجب أولاً على المخرج ومدير التصوير أن يقوموا بالإشراف على عمال الكهرباء والإضاءة فيما يخص إضاءة المشهد - أى ضمان وضع المصابيح والقواطع والشبكات فى مكانها الصحيح. وثانياً، فيما يخص كل أعمال الكاميرا - بما فى ذلك التكوين والكادر، واختيار العدسة، ولقطات التراكينج - فإنه يجب مراجعتها وربما إجراء بروفة عليها مع مدير التصوير، ومشغل الكاميرا، وعامل ضبط البؤرة. وثالثاً، فإنه سوف يتشاور مع رئيس النجارين، ومتخصص الإكسسوارات الخاصة بالديكور، ومساعد المخرج، لكى يضمن عدم وجود مشكلات لوجستية فى إعداد المشهد. ويجب على المخرج ومساعد المخرج أن يقوموا بتحديد أماكن الكومبارس الذين يظهرون فى المشهد. ورابعاً، فإن المخرج يتشاور مع طاقم الصوت بشأن المكان الصحيح للميكروفونات وأية أداة إضافية للصوت. وأخيراً فإن المخرج سوف يعطى للممثلين التعليمات والاقتراحات، ويقودهم طوال لعب المشهد، اعتماداً على القرارات المتفق عليها خلال البروفات. وسوف تُعطى توجيهات عملية لضمان بقاء الممثلين فى الكادر، والتواءم مع حركة الكاميرا، كما أن المخرج قد يقود الممثلين خلال البروفات، وينوع "طبقات صوتهم" أثناء الأداء.

وفى عملية استكمال الالتقاطة تكمن أكثر قرارات المخرج حساسية: إذا ما كان سوف يتم طبع اللقطة التى تم تصويرها. إذا كانت كل العناصر السابقة قد تم الوفاء بها وتحقيقها بشكل يرضيه، فإنه سوف يأمر بأن تذهب اللقطة للمعمل لتحميضها، وفى الأغلب أن هذه اللقطة سوف تظهر فى الفيلم النهائى وذلك بعد فحصها جيداً بواسطة أفراد الطاقم الرئيسيين خلال مراجعة اللقطات اليومية. وفى ضوء القدر الهائل من العمل المطلوب خلال مراحل التصوير، فإن معدل الزمن المطلوب لتصوير فيلم ذى ميزانية متواضعة، وطوله ١٢٠ دقيقة، يكون حوالى أربعين يوماً. ويأخذ المخرجون المستقلون وقتاً أقل نسبياً عندما يعملون مع طاقم صغير فى فيلم ذى ميزانية ضئيلة. وعلى سبيل المثال فعندما عمل روجر كورمان (ولد عام ١٩٢٦) مع شركة "إيه آى بى"، فإنه كان يستطيع تصوير أفلام استغلال موضوعات تجذب قطاعات محددة من الجمهور، ويستغرق عرض الواحد منها ثمانين دقيقة، مثل "الدكان الصغير للرعب" (١٩٦٠)، كان يستطيع تصويره فى ثلاثة أيام. وعلى النقيض، كان فرانسيس فورد كوبولا (ولد عام ١٩٣٩) قد احتاج إلى ستة عشر شهراً لتصوير فيلمه المثقل بالمشكلات، هذا الفيلم الفنى الذى حقق نجاحاً فى شباك التذاكر "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩).

وبمجرد الانتهاء من التصوير الفعلى، يجب أن يتولى المخرج مسئولية إكمال العمل فى مرحلة ما بعد التصوير. ومرة أخرى فإن درجة تدخله فى هذه المرحلة يعتمد على سياق الإنتاج والممارسة الشخصية. فقبل عام ١٩٤٠، لم يكن للمخرج فى هوليوود أى تدخل فى مونتاج الفيلم، وكانت اللقطات المصورة يتم إرسالها على الفور إلى إدارة المونتاج، وربما لا يراها المخرج مرة أخرى إلا عند مشاهدته لنسخة العمل المؤقت. وعلى النقيض،

فإن التعامل الرقمى المعاصر مع الصور قد زاد من تدخل المتفرج فى مرحلة ما بعد التصوير، حيث أصبح هذا التدخل ضرورة. وفى الحقيقة أن التقنيات السينمائية الرقمية قد أزلت كثيرًا من الفرق بين الخلق السينمائى وتعديله، لقد زادت من دور المخرج فى مرحلة ما بعد التصوير بدرجة كبيرة.

وكما هو الحال فى مرحلة ما قبل التصوير، فإن هناك مناطق أربع أساسية حيث يصبح دور المخرج ضروريًا: (١) المونتاج، (٢) المؤثرات البصرية، (٣) الموسيقى، (٤) الصوت. وفى معظم الحالات فإن المونتير والمخرج يطوران إيقاع الفيلم وسرعته، ويؤكدان على الاستمرارية بين اللقطات، ويحذفان اللحظات الزائدة غير المرغوب فيها، ويتأكدان من أن المونتاج يحقق هدف العمل. وتشمل مرحلة المؤثرات البصرية التعامل مع المادة المصورة لتحقيق الضبط اللونى بين اللقطات، وتقنيات التحميض، وتحقيق المؤثرات الخاصة، وكل العمليات الرقمية الأخرى حتى كتابة العناوين وتنفيذ التحريك. وبشكل عام فإن المخرج سوف يعطى تعليماته لرؤساء هذه الأقسام، ويوضح "المظهر" المحدد الذى يريد أن يعطيه الفيلم. إن هذه "المعالجة" بعد التصوير تؤثر على المظهر العام للعمل، وهى تتراوح من قرار روبرت آلتمان (ولد عام ١٩٢٥) أن "يعرض الفيلم الخام للضوء قبل التصوير" فى فيلم "الوداع الطويل" (١٩٧٣) لكى يؤكد على ألوان الباستيل الهادئة والشاحبة لأجواء مدينة لوس أنجلوس، إلى قيام روبرت رودريجيز (ولد عام ١٩٦٨) بتطوير فيلمه كله من خلال عمليات رقمية، ويخلق مدينة معاصرة بالأبيض والأسود فى فيلم "مدينة الخطيئة" (٢٠٠٥). وسوف يشرف المخرج على العناصر السمعية أيضًا، فهو يعمل مع المؤلف الموسيقى لكى يتأكد من أن النص الموسيقى يؤكد على المقاصد العاطفية للمشاهد المهمة،

ويزيد من الأكشن، أو حتى ينظم بناء المونتاج. وقد يحدد المخرج أيضاً لمصمم الصوت كيف ستعمل المؤثرات السمعية، ويحدد المقاصد التعبيرية لأصوات الضجيج المحيطة، و/ أو يشرح التفاعل بين المؤثرات السمعية والمونتاج. وقد يعتمد المخرج على مؤلف موسيقى يفضل العمل معه، مثل الموسيقى داني إيلفمان الذى يعمل دائماً مع تيم بيرتون (ولد عام ١٩٥٨)، وفى بعض الأحيان النادرة قد يقوم المخرج نفسه بتأليف الموسيقى، كما فى حالة تشارلى شابلن (١٨٨٩-١٩٧٧) وأفلامه الروائية الطويلة، أو قد يشارك فى تصميم الصوت، كما يفعل فى العادة ديفيد لينش (ولد عام ١٩٤٦).

المعاونون والتعاون

فى وصف المسئوليات المتعددة للمخرج، قد يبدو أنه يحتل المكان المركزى داخل التقسيم الإبداعى للعمل فى السينما. وبرغم هذه المركزية الظاهرة، يجب التأكيد على أن لقب "المخرج" لا يعنى بالضرورة دور "المؤلف". إن فهم وظيفة المخرج يجب أن يكون موضوعياً، ولا يتطلب المبالغة فى القول بأنه الشخص الأكثر أهمية فى هذه العملية. كما أنه لا يجب افتراض أن مكانة المخرج الإشرافية يستتبعها مكانة فى مركز أهمية العمل. وفى الحقيقة أن مركزية المخرج يجب أن تشير إلى مكانه داخل نظام من العمل الإبداعى. ومرة أخرى فإن المخرج هو أولاً وقبل كل شئ مفوض للقيام بمهام، إنه الشخص الذى من واجباته الأساسية التنسيق بين عدة جهود إبداعية لصالح الحفاظ على أسلوب وجودة متسقين فى عملية إنتاج تتسم بالكفاءة. وفى ضوء الطبيعة التعاونية لهذه العملية، فإن من المهم أن نفهم الطرق الأساسية التى يمكن أن يعمل بها المخرج مع الأفراد المهمين داخل طاقم صنع الفيلم.

ولأن السيناريو يمثل مصدر المادة الأولية لقيام المخرج بتحويله إلى سينما، فإن الحالة المثالية هي أن يتعاون كاتب السيناريو بشكل قوى خلال التحضير لسيناريو تصوير الفيلم. وعندما يكون للكاتب (أو الكاتب) والمخرج آراء حول المعنى الكامن في العمل، فإنهم سوف يسعون للوصول إلى فهم موضوعي لمقاصد السيناريو، فهو يجسد مجموع مواقفهم تجاه المادة المكتوبة. وفي مصطلحات عملية، فإن هذه الشراكة قد تتضمن تحديد الأفكار المحورية للعمل، وحل أى غموض قد يشتمل القصة، وإحكام البناء السردى، وإعادة كتابة الحوار أو ضبط رسم الشخصيات فى حالة الضرورة. وقد يستمر عملهم خلال عملية التصوير ذاتها إذا اقتضت الظروف إجراء مزيد من التعديلات.

ومرة أخرى فإن التدخل الفعال للمخرج يختلف فى درجته، فالمخرج ألان رينيه (ولد عام ١٩٢٢) على سبيل المثال يسمح لكاتب سيناريوهاتة بالاستقلال الفعلى فى تحضير السيناريو، لكن يأتى ميلوش فورمان (ولد عام ١٩٣٢) على النقيض، إذ يعمل جاهداً على السيناريو مع الكاتب، سطرًا بسطر. وقد يفضل مخرجون العمل على السيناريو شخصيًا مع كاتب مفضل لديهم، مثل علاقة الشراكة الطويلة بين المخرج بيللى وايلدر (١٩٠٦-٢٠٠٢) وكاتب السيناريو آى إيه إل دياموند (١٩٢٠-١٩٨٨)، أو قد يفضل المخرج أن يصور سيناريوهاتة هو شخصيًا، مثل عثمان سيمبيني (ولد عام ١٩٢٣) أو بيير باولو بازوليني (١٩٢٢-١٩٧٥)، أو بريستون ستيرجيس (١٨٩٨-١٩٥٩) وهم جميعًا مخرجون وكاتب سيناريو. وهناك حالة أخرى، إذ قد يتطور سيناريو التصوير من خلال ارتجالات يشرف عليها المخرج أثناء البروفات، مثل جون كازافيتيس

(١٩٢٤-١٩٨٩) ومايك لى (ولد عام ١٩٤٣). ومع ذلك فإن من المهم أن نلاحظ أنه إذا كانت هناك درجة معقولة من الاستثمار المالى فى الفيلم، فقد يصر المستثمرون على الموافقة على كل مسودة من العمل أثناء تطوره. وعلى سبيل المثال فقد تعرضت السيناريوهات فى هوليوود لنزوات المنتجين، والتنفيذيين، وهيئات الرقابة، وحتى النجوم، الذين كانوا جميعاً يمارسون سلطة إبداعية على معظم كتاب السيناريو والمخرجين.

وكما أن سيناريو التصوير قد يكون أحياناً خارج نطاق سيطرة المخرج الكاملة، فإن اختيار ممثلى الأدوار الرئيسية قد يفرضه المنطق الاقتصادى لنظام النجوم، خاصة فى سينما التيار السائد فى هوليوود. وعلى سبيل المثال فإن أورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥) كان يائساً من قيام شركة يونيفرسال باختيار تشارلتون هيستون فى دور رجل مكسيكى فى فيلم "لمسة الشر" (١٩٥٨)، لكن اختيار الممثلين الرئيسيين للفيلم لم يكن قراره. وفى عصر الاستوديو، قد يتم اختيار ممثل متعاقد مع الشركة لدور معين، بينما يتم الآن ترشيح "باقة" من الممثلين مع سيناريو بواسطة وكالة للنجوم كجزء من صفقة غير قابلة للتفاوض. ومع ذلك فإن من المعتاد أن يكون للمخرج استقلالية أكبر فى اختيار الأدوار الثانوية والصغيرة. وسوف يشرف المخرج على عمل مدير اختيار الممثلين، الذى يقوم بتنظيم اختبارات لهم لهذه الأدوار، و/ أو يقدمهم للمخرج والمنتج (أو المنتجين) لى يختاروا من بينهم. وبالنسبة لبعض المخرجين، فإن تأثيرهم يكون فى غاية الأهمية فى اختيار الممثلين. فالمخرج سيرجى ايزنشتين (١٨٩٨-١٩٤٨) اعتمد على "نمط الممثل" عند اختياره للممثلين فى أفلامه السوفيتية الأولى، فقد أختار الوجوه المثالية التى احتاجها لتشخيص مواقع أيديولوجية معينة. وقائمة أفلام

المخرج جون ووترز (ولد عام ١٩٤٦) توضح اعتماده على مديرة اختيار الممثلين بات موران. كما أن آندى وار هول (١٩٢٨-١٩٨٧) وبول موريسى (ولد عام ١٩٣٨) حولًا عملية اختيار الممثلين إلى ما يشبه الفعل السياسى، إن الواحد منهما يختار الممثل الذى يصادفه ويعلن عنه على الفور باعتباره "تجمًا سينمائيًا". وهناك مخرجون آخرون قد يختارون العمل مع ممثلين مفضلين، أو يرعون مجموعة ثابتة من الممثلين، وهذا الاعتماد على وجوه مألوفة لا يؤدي فقط إلى تبسيط التواصل بين الممثل والمخرج، لكنه قد يقوم أيضًا بدور الإيجاز التعبيري فى الفيلم ذاته. وعلى سبيل المثال كان جون وين (١٩٠٧-١٩٧٩) هو الرمز المثالى عند جون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣) للرجل قوى العزيمة الذى يقيم على الحدود (الحدود الفاصلة بين المدينة والعالم البرى غير المطروق - المترجم)، كما كانت ليف أولمان (ولدت عام ١٩٣٨)، وبيبي أندرسون (ولدت عام ١٩٣٥)، وماكس فون سيدو (ولد عام ١٩٢٩) جزءًا ليس فقط من "قريق" إنجمار بيرجمان (ولد عام ١٩١٨)، وإنما كانوا ملهمين له وشركاء إبداعيين.

إن الأداء التمثيلى عند بعض المخرجين هو قلب الفن السينمائى. ويقدم جان رينوار (١٨٩٤-١٩٧٩) المثال الأكثر شهرة على الجماليات الإنسانية: إنه يستخدم البؤرة العميقة، ولقطات التراكينج المعقدة، والالتقاطات الطويلة، وكل ذلك يمثل تعاطفه وميله للحفاظ على تكامل أداء الممثلين داخل عالم له عمق اجتماعى. وكثيرًا ما يقوم بعض المخرجين باستعراض البراعة التقنية لممثلين موهوبين، فقد كان اقتراب إيليا كازان (١٩٠٩-٢٠٠٣) من لى استراسبيرج وستيلا أدلر، واشتراكه معهما فى تطبيق التمثيل بطريقة "المنهج"، هما السبب فى أن أفلام كازان كانت تبرز الديناميكيات النفسية

القوية للشخصيات الرئيسية. وفي بعض الأحيان يكون الجزء الأفضل من الحياة الفنية لمخرج مكرسًا لاستكشاف القناع الفني للممثل واحد، مثل زانج ييمو (ولد عام ١٩٥١) الذي كانت أفلامه الروائية الطويلة الأولى "تكريماً" إلى جونج لي، ومثل اهتمام جوزيف فون ستيرنبرج (١٨٩٤-١٩٦٩) الذي يصل إلى درجة الاستحواذ، بالممثلة مارلين ديتريتش، والتي كانت نقطة المركز في "ميزانسين" أفلامه. وفي كل هذه الحالات، فإن وظيفة المخرج هي تسهيل تدريب الممثل على الأداء بما يفى بتموجهما الجمالي المشترك. وقد تتراوح طرق العمل الفعلية من قيام المخرج بتشجيع الارتجال، كما كانت شيرلي كلارك (١٩١٩-١٩٩٧)، واستفزاز الممثل ودفعه لأداء عدة النقاطات للنقطة واحدة، كما كان يفعل ستانلي كوبريك (١٩٢٨-١٩٩٩)، أو حتى التلاعب الصريح بالممثل وإغضابه كما يفعل رومان بولانسكي (ولد عام ١٩٣٣).

وعلى اختلاف كامل مع "مخرج الممثلين" يأتي المخرج الذي يطمح إلى جمالية صارمة، وهو يتعامل مع العملية الفنية باعتبارها إمكانية لاستكشاف معايير الوسيط السينمائي ذاته، وفي هذه الحالة يقوم المخرج بحث طاقمه على النظر إلى الصورة الفيلمية باعتبارها تصميمًا بصريًا (أو تشكيليًا - المترجم)، وليست إشارة للواقع الذي يتم تصويره أمام الكاميرا. عندئذ يصبح مصممو الإنتاج، ومدير التصوير، هم أهم معاوني المخرج على تحقيق هذه النزعة الشكلية. وعلى سبيل المثال، في فيلمي "الطباخ، والحرامي، وزوجته، وعشيقتها" (١٩٨٩)، و"كتب بروسبيرو" (١٩٩١) للمخرج بيتر جرينواي (ولد عام ١٩٤٢)، تعاون المخرج مع مصمم الإنتاج جان رولفس في الفيلم الأول، وبين فان أوس في الفيلم الثاني، على التعامل مع الشاشة باعتبارها قماش لوحة تشكيلية، لخلق مساحة ذات طبقات متعددة

ومتداخلة، و"الكتابة" أحياناً على سطح الشاشة ذاتها. وفي الأفلام الملونة لألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) خلال الخمسينيات، ساعد هال بيررييرا (١٩٠٥-١٩٨٣) المخرج على ابتكار بعض من أكثر مشاهده حرفية وإبداعية، مثل الفناء ذى النوافذ العديدة، الذى يتيح النظر المتلصص على مستويات متعددة من الحدث فى "النافذة الخلفية" (١٩٥٤). وهناك مثال آخر على هذه الشكلائية الفائقة فى فيلم سالى بوثر (ولدت عام ١٩٤٩) "درس التانجو" (١٩٩٧)، وهى الشكلائية التى تعود فى جانب كبير منها إلى تعاونها المتكرر مع المصمم كارلوس كونتى.

وبالمثل، فإن مدير التصوير مزود بالمعرفة التقنية التى تؤهله لكى يساعد المخرج عملياً على تحقيق أفكاره عن المعنى، والمزاج العاطفى، والهدف المتعلق بالتأثير فى المتفرج. إن الجهود بالغة الأسلوبية عند المخرج بيرناردو بيرتولوتشى (ولد عام ١٩٤٠)، خاصة فى فيلم "الممثل" (١٩٧٠)، هى نتيجة براعة المصور فيتوريو ستورارو (ولد عام ١٩٤٠) فى التعبير بالإضاءة واللون. والبرودة الفولاذية فى أساليب أفلام المخرج ديفيد كرونينبيرج (ولد عام ١٩٤٣) منذ فيلمه "قارعو الأجراس الموتى" (١٩٨٨) تعود فى جانب كبير منها إلى المصور بيتر سوشيتزكى (ولد عام ١٩٤١)، كما أن الرومانسية الدافئة والنوستالجيا التى تسود أفلام وودى ألين (ولد عام ١٩٣٥) منذ أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات يمكن نسبتها بالدرجة الأولى إلى المصور جوردون ويليس (ولد عام ١٩٣١). كما أن غنائية إف دابليو مورناو (١٨٨٨-١٩٣١) فى حركة الكاميرا "غير المقيدة" فى فيلم "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤) ترجع إلى ابتكار مدير التصوير البارع كارل فرويند (١٨٩٠-١٩٦٩) (الذى يقال أنه ربط الكاميرا إلى جسده، وجلس على مقعد

متحرك يدفعه عمال الكاميرا داخل المشهد - المترجم). وبرغم تأكيد الناقد أندرو ساريس على أن "المخرج المؤلف" يجب أن يتمتع "بالكفاءة التقنية"، فإن معظم المخرجين العظام في قائمته هم مخرجون يعتمدون بدرجة كبيرة على العبقرية التقنية لمديرى التصوير لتطوير وتحقيق أفكارهم البصرية.

وفى جانب مماثل، فإن المونتير البارع يقوم بشكل فعال بتشكيل بناء الفيلم، وإيقاعه، والمعنى المقصود منه. ومرة أخرى فقد يقوم المخرج بصياغة الخطوط العريضة لمقاصده، لكن فى أغلب الأحوال تقع المسؤولية على المونتير لتحقيق هذا الهدف. وحتى مخرج شهير مثل مارتن سكورسيزى (ولد عام ١٩٤٢) يعتمد فى الدقة والإيقاع على المونتيرة التى يتعامل معها دائماً ثلما شونميكرو. ويعتقد بعض المخرجين أن المونتاج هو جوهر الوسيط السينمائى، ويطورون جماليات تبرز الإمكانية التعبيرية للعلاقات المختلفة بين اللقطات (أى إمكانيات المونتاج - المترجم). ومن الأمثلة الواضحة على هذا الاتجاه إيزنشتين، وفيفولد بودوفكين (١٨٩٣-١٩٥٣)، وألكساندر دوفشنكو (١٨٩٤-١٩٥٦)، وهم جميعاً من دعاة المدرسة السوفييتية فى المونتاج. وبقدر مماثل من الإبداع أشخاص بارزون من "الموجات الجديدة" المختلفة فى العالم خلال الستينيات، والذين كانت أساليبهم فى المونتاج تعتمد على خليط حر من السياسات الراديكالية، والمواقف المضادة للكلاسيكية، والحيوية الساخرة. ومن الأمثلة البارزة على هذه الحيوية ذات الطابع السياسى جلوبير روشا (١٩٣٨-١٩٨١)، وفيرا شايتيلوفا (ولدت عام ١٩٢٩)، وجان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠).

وإذا كانت بهلوانيات المونتاج تبدو واضحة فى أغلب الأفلام التجارية المعاصرة، ويقابلها النقاد باللعنات لأنها تتحایل لتقليل انتباه المتفرج وتعمل

على تشتيته، فإن هناك الكثير من المخرجين الذين حولوا هذه النزعة لصالح الجانب الإبداعي، وهم يحاكون في ذلك طريقة شذرات موسيقى الهيب هوب، فالمونتير جاى رابينوويتز الذى يعمل مع المخرج دارين أرونوفسكى (ولد عام ١٩٦٩) ابتكر مونتاجاً لفيلم "قداس جنازى لحلم" (٢٠٠٠) ذا إيقاع سريع لصور تتقاطع مع مؤثرات صوتية ضخمة. كما أن هارمونى كورين (ولدت عام ١٩٧٣) وفالديس أوسكار سدوتير طورا أسلوباً مونتاجياً فى فيلم "جوليان الصبى الحمار" (١٩٩٩) يحاكي الإدراك المنقطع الغريب للبطل المصاب بالفصام. كذلك فإن الانتقال المتكرر فى أفلام جون ووه (ولد عام ١٩٤٦) بين الحدث ذى الحركة البطيئة والمصمم كوريوجرافيا، والمونتاج بالغ السرعة، كما فى "العنيد" (١٩٩٢) و"تبديل الوجوه" (١٩٩٧)، هو تطوير معاصر للأسلوب الذى ابتكره سام بيكنبايه (١٩٢٥-١٩٨٤) لنزوات أفلامه بالغة الدموية مثل "العصبة المتوحشة" (١٩٦٩). وبالعكس، فقد يكون الأسلوب المميز لمخرج ما هو أقل قدر من المونتاج، والاعتماد على جماليات الالتقاطة الطويلة، مثل كينجى ميزوجوشى (١٨٩٨-١٩٥٦) واستكشافه للميزانسين المعقد، ومحاولات أندريه تاركوفسكى (١٩٣٢-١٩٨٦) للإحياء بامتداد الزمن، وتأكيد شانتال أكرمان (ولدت عام ١٩٥٠) على العمل المنزلى لبطلاتها. وهناك فنانون معاصرون مثل تساي مينجليانج (ولدت عام ١٩٥٧)، وعباس كيारوستامى (ولد عام ١٩٤٠)، ومايكل هانيكه (ولد عام ١٩٤٢)، وبيلا تار (ولد عام ١٩٥٥)، الذين يستمرون فى هذا الاتجاه، ويتعاونون مع مونتيرين عديدين لصنع إيقاع بطئ لأفلامهم يتطلب ويستحق قدراً كبيراً من الانتباه من جانب المتفرج.

ولعل أكثر الشخصيات التي قد تثير خلافات مع المخرج خلال علاقات العمل المختلفة هو المنتج. وحيث إن المهام الرئيسية للمنتج هو ضمان التمويل، والتأكد من التزام تصوير بالجدول والميزانية، فإن الشراكة بين المنتج والمخرج يعترها القلق في الكثير من الأحيان. فهما في مرحلة التصوير يختاران مواقع التصوير التي يعثر عليها كشافو المواقع، طبقاً لإتاحة الموقع، والقدرة على دفع تكاليف التصوير فيه، وإمكانية التصوير الفعلي بداخله. كما أنهما يناقشان التعديلات في السيناريو ويتفقان عليها، ويستقران على اختيار الممثلين. وسوف يقوم مدير الإنتاج بإعداد جدول التصوير، لكي يضمن وجود الممثلين الرئيسيين في مواعيدهم، كذلك طاقم الفنيين، ومواقع التصوير. وهذا الجدول ذو أهمية بالغة، حيث إنه يمثل حصيلة ما تم الاتفاق عليه بين كل الأطراف، والقرارات الجمالية المخطط لها مسبقاً والتي سوف تؤثر على الفيلم النهائي. وكلما زادت تكاليف الفيلم، يكون التزام المخرج بالجدول وسيناريو التصوير التزاماً أكثر دقة. ويتواجد المنتجون خلال التصوير، ويراقبون بدقة تطوره واستمراره، ويقدمون الاقتراحات فيما يخص نسخة عمل المخرج قبل أن يتم تسليمها إلى الشركة لاختبارها و/أو توزيعها.

إن علاقة عمل إيجابية يمكن أن تؤدي إلى شراكة إبداعية عميقة، كما يتضح في عمل المنتج فال ليوتون (١٩٠٤-١٩٥١) مع المخرج جاك تورنيه (١٩٠٤-١٩٧٧) في شركة آر كيه أو. من ناحية أخرى، فإن هناك مخرجين يعتبرون تدخل المنتج اعتراضاً لاستقلاله الإبداعي، لتصبح العلاقة بينهما عدائية. وكثيراً ما يعتبر مخرجون مثل إيريك فون ستر وهام (١٨٨٥-١٩٥٧)، وأورسون ويلز، ونيكولاس راى (١٩١١-١٩٧٩)، فنانين

ضحايا وشهداء تم تدمير حياتهم الفنية على أيدي أشخاص ذوى نوازع مادية خالصة. وخلال الثلاثينيات، قامت نقابة المخرجين الوليدة ببذل جهد مركز لضمان حق المخرج فى الإشراف على نسخة العمل الأولى، والمشاركة فى اختيار الممثلين وتطوير السيناريو، وممارسة قدر أكبر من الاستقلالية خلال مراحل التصوير الفعلى. ومع ذلك، فإن من الجدير بالملاحظة أن التوترات الإبداعية بين المنتجين والمخرجين خلال الظروف العاصفة للتصوير، يمكن أن تترى العمل أحياناً. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "ذهب مع الريح" (١٩٣٩) تم إنتاجه وسط علاقات عاصفة بين المنتج ديفيد أوه سيلزنيك، والعديد من المخرجين الذين كان يستأجرهم ويفصلهم وعملوا فى الفيلم، مثل فيكتور فليمينج (١٨٨٩-١٩٤٩)، وجورج كيوكر (١٨٩٩-١٩٨٣)، وسام وود (١٨٨٣-١٩٤٩)، ومع ذلك فإن الفيلم أصبح أكثر فيلم شهيد فى تاريخ السينما الأمريكية.

الاستقلالية والشهرة

تاريخ العلاقة بين المنتج والمخرج معقد تماماً، خاصة خلال تغيير البنى التحتية لنظام الاستوديو فى الولايات المتحدة. وفى الحقيقة أن دور المخرج، ومسئوليته، ودرجة استقلاليته، يمكن أن تتغير بشكل كبير طبقاً للتنظيم الصناعى العام لصناعة الأفلام. وكدراسة حالة، فإن من المفيد أن نلخص التغيرات التاريخية التى حدثت للمخرج فى هوليوود، بدءاً من كونه مشغل كاميرا حتى أصبح من المشاهير فى زماننا المعاصر.

قبل أن تصبح هناك معايير لصنع سرد من خلال لقطات عديدة حوالى عام ١٩٠٥، كان مصورون مثل ويليام كيه إل ديكسون، وبيللى بيترز،

وإدوين إس بورتر، يقومون باختيار مادة الموضوع، والتصوير، وإعداد السيناريو. لكن زيادة الطلب من جانب أصحاب دور العرض، اقتضى تقسيمًا أكبر للعمل بين من يشاركون في صنع الفيلم. لذلك، وبين عامي ١٩٠٧ و ١٩٠٩، تم التعاقد مع شخص ثانٍ - هو المخرج - (يمكن الترجمة إلى "المدير" - المترجم) لكي يقوم بإعداد الحدث، بينما اقتصر دور رجل الكاميرا (المصور) على العملية التقنية للتصوير. وخلال تلك الفترة القصيرة، حيث بدأ نظام العمل في صناعة الأفلام يصبح مركزياً داخل ظروف الاستوديو، كان دور المخرج والمنتج شيئاً واحداً، وكان أشخاص مثل دى دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨) وأليس جاى (١٨٧٣-١٩٦٨)، يحتلون الموقع المزدوج لكل من الفنان والمدير. ومع ظهور الأفلام الروائية الطويلة، المكونة من أكثر من بكرة، ونظام توزيع أكثر فاعلية، بين عامي ١٩٠٩ و ١٩١٤، لم يكن باستطاعة مخرج واحد أن يتماشى مع المتطلبات التقنية أو سرعة الإنتاج. لذلك أصبح العمل ينقسم إلى أقسام (أو إدارات)، بينما يرأس المخرج وحدة صغيرة تعمل من خلال سيناريو مفصل يحقق استمرارية التصوير، وهى طريقة عمل تطورت فى عام ١٩١٣ على يد أول منتج/ مخرج بالمعنى الكامل للكلمة، وهو توماس اينس (١٨٨٢-١٩٢٤)، خلال عمله فى شركة موتشيوال.

وعندما أصبح الفيلم الروائي الطويل المكون من عدة بكرات هو البناء الكلاسيكى المعتاد للأفلام، تناقصت مسئوليات المخرج التقنية وقراراته الإدارية، وجاء "المنتج المركزى" ليأخذ الجانب الإدارى الذى كان فى السابق فى يد المخرج، وتزايد نظام الاستوديو فى هوليوود تماسكاً بين عام ١٩١٤ وأواخر العشرينيات. لقد أصبح "خبراء الفاعلية" هؤلاء هم الذين يتولون

التحكم الإدارى للتخطيط لسيناريو التصوير والتحكم فيه، بينما اقتصرت مهمة المخرج على تنفيذه. وانتقلت القرارات الإبداعية التى كان المخرج يتولاها إلى المنتج المركزى قبل أن يبدأ المخرج عملية صنع الفيلم.

وهكذا فإن أسماء مثل ألان دوان (١٨٨٥-١٩٨١)، وسيسيل بى دى ميل (١٨٨١-١٩٥٩)، ولويس ويبر (١٨٨١-١٩٣٩)، أصبحوا مجرد موظفين لم يعد باستطاعتهم التحكم فى الفيلم الذى يعملون فيه، وبدلاً من ذلك فإنهم كانوا يعملون بأوامر مباشرة من المنتج المركزى فى الاستوديو (مثل رئيس المنتجين فى شركة "إم جى إم"، إيرفينج ثولبيرج).

وفى عام ١٩٣١، أصبحت عملية الإنتاج قاصرة على مجموعة من الوحدات المتخصصة تحت إشراف رئيس الإنتاج الذى يشرف على ستة إلى ثمانية أفلام كل عام. وإذا كان هناك من يمكن إطلاق صفة "المؤلف عليه" فى المرحلة الكلاسيكية لهوليوود، فإنه كان المنتج، الذى كانت له السلطة القصوى على الفيلم فى كل مراحل الإنتاج بدءاً من تصوير السيناريو حتى المونتاج النهائى. أما المخرج الذى يتم التعاقد معه فكان دوره يقتصر على ما يشبه دور المخرج المسرحى، حيث كان مسئولاً أساساً عن الإشراف على التنفيذ الدرامى لأداء الممثلين، والالتزام بالأسلوب الذى تحدده الشركة مسبقاً، لأنه الأسلوب "المميز" لها. وكان المسئولون التنفيذيون فى الشركة يتفقون مع المخرج على ستة مشروعات مختلفة محددة مسبقاً كل عام، لذلك فإنه لم يكن لديه إلا أسبوع أو أسبوعان للتحضير للتصوير.

وتغيرت الحظوظ الإبداعية للمخرج فقط بعد أن قام أول رئيس لنقابة الممثلين، فرانك كابر (١٨٩٧-١٩٩١)، بالتهديد بالقيام بأول إضراب عام فى عام ١٩٣٩، وتم اتخاذ قرار تنفيذى بأن يقوم المخرج أيضاً بدور المنتج،

من أجل استرضاء النقابة. ومن ذلك الوقت، كان من الممكن لصفوة المخرجين اختيار الكاتب، ومجموعة الممثلين، والمصور، وتم السماح لهم بالإشراف على كل مستويات الإنتاج. كما تزايد وقت التحضير، والمرتبات، وأصبح المخرجون من الفئة الأولى مسؤولين عن صنع فيلمين أو ثلاثة فقط كل عام، سواء بالقطعة، أو كرؤساء لأقسامهم في الشركة المتعاقدين معها. واكتسبت شخصيات مثل كابرأ، وهيتشكوك، وفريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦)، وليو ماكارى (١٨٩٨-١٩٦٩)، هذه المكانة شبه المستقلة في أواخر الأربعينيات.

ومع تطور نظام "وحدة الباقة" في منتصف الأربعينيات، ضَمَنَ المخرجون مزيداً من الاستقلال الإبداعي. ولأن الشركات كانت تسعى إلى التقليل من زيادة النفقات، خاصة بعد صدور قرار المحكمة بالتخلص من سلسلة دور العرض في عام ١٩٤٨ (فيما عرف باسم "قضية باراماونت" التي قضى الحكم فيها بعدم احتكار أية شركة إنتاج لدور عرض خاصة بها - المترجم)، بالإضافة إلى التناقص في إيرادات شباك التذاكر، فقد حدث انتقال من نظام الوحدات التابعة للشركة إلى نظام أقل مركزية. وحيث إن الشركات الكبرى كانت مضطرة آنذاك لتوزيع أفلامها بدون نظام البيع بالجملة، فقد أصبح المخرجون وسيلة مهمة للبيع والتفريق بين فيلم وآخر، كانت الأفلام "تعد من خلال باقة" بواسطة المنتجين، ثم عن طريق وكلاء الفنانين الذين تزايد تأثيرهم، وكل منهم قد يعتمد على المجموعة الكبيرة من النجوم الموجودين في عالم الصناعة. وكان المخرج يستطيع أن يدير شركة إنتاج تتكون على مدى قصير، ثم تتحل بعد إكمال العمل. ومن المثير للاهتمام أن العديد من المخرجين الهوليووديين أصحاب الأساليب المتميزة، والذين أعجب

بهم النقاد الفرنسيون والأمريكيون من أصحاب نظرية المؤلف، قد ظهوروا في تلك الفترة، مثل ماكس أوفولس (١٩٠٢-١٩٥٧)، وفينسينت مينيللى (١٩٠٣-١٩٨٦)، وأوتو بريمنجر (١٩٠٦-١٩٨٦)، ودوجلاس سيرك (١٨٩٧-١٩٨٧) وبكلمات أخرى، فإن "بصمة" المؤلف فى هوليوود قد ظهرت آنذاك، ودخلت فى الحسابات الاقتصادية للإنتاج (الذى لم يعد - كما كان - مركزياً)، الذى يعتمد على التفريق بين فيلم لمخرج، وفيلم مخرج آخر.

ومنذ استيلاء أساطين وسائل الاتصال على الاستوديوهات (الشركات الكبرى) فى أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات، أصبح المخرج سلعة تزداد قيمة فى عالم الإنتاج الذى تسيطر عليه الأفلام الجماهيرية الكبيرة، وسلاسل الأفلام التى يتم تصميم إنتاجها لى تدر مزيداً من الربح من خلال أسواق ثانوية وإضافية (مثل سوق الفيديو والذى فى دى، وألعاب الفيديو، وحتى الملابس والدمى - المترجم). لقد أصبح المنتجون يبحثون عن العمالة أساساً من خارج الشركة، ويكون المخرج فى هذه الحالة هو محور الارتكاز الذى تدور حوله مجموعة مؤقتة من الفنانين والحرفيين، ربما لم يلتق الواحد منهم قط بالآخر من قبل. ولكن يظل المخرج الذى يعمل بالقطعة مطلوباً فى سوق يعرف جيداً الأكثر نجاحاً من الناحية التجارية، فإنه يجد نفسه مدفوعاً إلى تطوير أسلوب مبهز يجذب القطاع الشاب من الجمهور الذى يمثل نسبة كبيرة فى شباك التذاكر. ومن الأمثلة على ذلك الجماليات المبهرة - وإن كانت تمثل سطحية ما بعد الفترة الكلاسيكية - التى يتبناها "هدافون" مثل ماكجى (واسمه الأسمى جوزيف ماكجينتى نيكول، المولود عام ١٩٧٠)، وبريت راتنر (ولد عام ١٩٦٩)، وديفيد فينشر (ولد عام ١٩٦٢)، ومايكل باى (ولد عام ١٩٦٥)، وجور فيربينسكى (ولد عام ١٩٦٤). إنهم خريجو مدرسة الفيديو

الموسيقى (التي نطلق عليها "الفيديو" كليب - المترجم)، وبالنسبة لهم فإن "الأسلوب" لم يعد ينظر إليه على نحو رومانسى باعتباره إشارة لطريقة تعبير خاصة، لكن الدافع إليه هو الحسابات التجارية والمنطق التجارى (اكتساب عمل والحفاظ عليه)، وقيمة مالية فقط.

والأهمية الحالية لمكانة المخرج تؤكدتها وتعوضها الإيرادات المالية الكبيرة فى الولايات المتحدة. وعلى سبيل المثال، فى عام ٢٠٠٤ كان أقل أجر لمخرج يعمل فى فيلم ميزانيته تزيد على ١,٥ مليون دولار، هو ١٣٤٢٣ دولارًا أسبوعيًا، وبالطبع فإن الأجور يمكن أن تزيد على ذلك بكثير تبعًا لربحية الأفلام السابقة للمخرج. وعلى سبيل المثال فقد دفعت شركة إخوان وارنر للمخرج بيتر جاكسون ٢٠ مليون دولار بالإضافة إلى عشرين فى المائة من الأرباح، مقابل إنتاج وكتابة وإخراج إعادة فيلم "كينج كونج" فى عام ٢٠٠٥. ومن المخرجين الهوليووديين الناجحين تجاريًا، والذين تصل أجورهم إلى عشرات الملايين من الدولارات، روبرت زيميكس (ولد عام ١٩٥٢)، وإم نايت شيامالان (ولد عام ١٩٧٠)، وستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦). ومع ذلك وكدليل على تزايد نجومية المخرج، أصبح من المعتاد بالنسبة للمخرجين الناجحين تجاريًا أن يتفاوضوا على أجر أقل مقابل نسبة أكبر من الأرباح. ولأن العديد منهم قد أصبح أكثر من صفة فى عملية صنع الفيلم (مثلًا الإنتاج أو كتاب السيناريو بالإضافة إلى الإخراج - المترجم)، فإن نكاههم التجارى أصبح بقدر أهمية قدراتهم الإبداعية.

ويقول وارين باكلاند إن مخرجى هوليوود المعاصرين يحققون مكانة "المؤلف"، ليس بسبب أسلوب شخصى يعاود الظهور فى معالجة مادة الفيلم، وإنما لأنهم يمارسون التحكم فى الإنتاج والتوزيع والعرض لأفلامهم. وعندما

يقومون بهذا "التكامل الرأسى" للمراحل الثلاث لصنع الفيلم، فإنهم يفرضون تأثيراً على الظروف الخارجية لكونهم "مؤلفين": التمويل، واختيار الممثلين والفنيين، والتوزيع. وستيفن سبيلبيرج، وجورج لوكاس (ولد عام ١٩٤٤) - وهما من أساطين السينمائيين فى القرن الواحد والعشرين - معروفان كمخرجين، ومنتجين، وصاحبى شركات خدمات سينمائية، وصاحبى سلاسل أفلام ناجحة، لأنهما يتحكمان فى العمالة المتكاملة بشكل شخصى.

وهكذا فإن المخرج المشهور المعاصر أصبح علامة تجارية اعتماداً على تفرد، وتعود الجمهور عليه، واعتماد المنتجين عليه. لقد وجدت هوليوود أن أسطورة "المؤلف" ملائمة لممارسات صناعة السينما المعاصرة، حيث إن الأسطورة تروج لإحساس باستمرارية السلعة الجيدة. لكن إثارة اسم المخرج لا يعنى بالضرورة الإيحاء بوجود "مؤلف"، فإن بصمة المؤلف توحى ببساطة بسلسلة من التوقعات الممتعة من جانب المتفرج. وعندما تنسب فيلمًا إلى شخص مبدع واحد فإن تلك سياسة تهدف إلى تذكير المتفرج بالأفلام التى سبق له الاستمتاع بها على أمل أن يكرر استمتاعه بالفيلم الجديد للمخرج ذاته. ولا تعطى الشركات الكبرى الكثير من الاهتمام بأن تعطى لاسم المخرج سلطة إبداعية، وفى الحقيقة أنها أميل إلى التأكيد على مصادر إبداعية متعددة إذا كانت تعتقد أن ذلك سوف يساهم فى زيادة تسويق الفيلم، ومن هنا يأتى السبب وراء التزايد الحالى للقول فى الإعلانات بعبارات تربط الفيلم بنجاحات تجارية سابقة بدون تحديد أسماء "المبدعين"، والمنتجين، وحتى الكتاب.

وإذا كان مفهوم "الأسلوب"، وعلاقته "بالتعبير الشخصي"، ما يزال يحتفظ بدلالات رومانسية في تقاليد سينما الفن العالمية، فإن "قيمة المؤلف" الخاصة بالمخرج تتزايد في أهميتها كسلعة في السوق العالمية. ومع وجود أصحاب دور العرض في معظم البلدان، الذين يستوردون ٨٥ في المائة من أفلامهم من هوليوود، فإن المهرجانات العالمية تبرز كوسيلة بالغة الأهمية لضمان توزيع أفلام الفن. إن سينما الفن ينظر لها في أمريكا الشمالية باعتبارها "سينما المخرج" منذ الخمسينيات، عندما كانت الأفلام التي أخرجها لويس بونويل (١٩٠٠-١٩٨٣)، وفيدريكو فيليني (١٩٢٠-١٩٩٣)، وأكيرا كيروساوا (١٩١٠-١٩٩٨)، وفرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤)، وآخرون، تحقق نجاحًا تجاريًا معقولًا في دور العرض التي كان عددها يتزايد آنذاك. ومع ذلك فإن الطابع الثقافي "لاسّم" المخرج قد اكتسب أهمية متزايدة، حيث إن مكانة النجومية للمخرج قد أصبحت شرطًا ضروريًا للجانب الاقتصادي من هذه السوق. ولكي تسوق أسماء مثل بيدرو ألمودوفار (ولد عام ١٩٤٩)، وكاترين برياه (ولدت عام ١٩٤٨)، وجين كامبيون (ولدت عام ١٩٥٤)، وهو هسياو هسين (ولد عام ١٩٤٧)، ومحسن مخملباف (ولد عام ١٩٥٧)، وميرا نير (ولدت عام ١٩٥٧)، وإريسا أويديراوجو (ولد عام ١٩٥٤)، والتر سالييس (ولد عام ١٩٥٦)، ولارس فون تريير (ولد عام ١٩٥٦)، لكي تسوق مثل هذه الأسماء فإن عليك أن تشير إلى تجربة سينمائية منفردة، تعود إلى البراعة الفنية لسينمائي بعينه. لكن يجب أن ندرك أن مكانة "المؤلف" تلك هي استراتيجية سياسية واقتصادية معًا، تتم المحافظة عليها في سوق عالمية وصناعة تتسم بالمخاطرة. لقد أصبح المخرج الآن - وأكثر من أي وقت مضى - شخصًا يعيش صراعًا، إذ يظل ولاؤه مقسومًا بين متطلبات الفن ومتطلبات التجارة معًا.

انظر أيضاً:

"نظرية المؤلف"، "الميزانسين"، عملية الإنتاج."

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- "Basic Agreement of 2005." *Directors Guild of America Inc.*
<http://www.dga.org/index2.php3>.
- Bogdanovich, Peter. *Who the Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors*. New York: Knopf, 1997.
- Bordwell, David, Staiger, Janet, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Buckland, Warren. "The Role of the Auteur in the Age of the Blockbuster: Steven Spielberg and DreamWorks." In *Movie Blockbusters*, edited by Julian Stringer, 84-98. London and New York: Routledge, 2003.
- Lumet, Sidney. *Making Movies*. New York: Knopf, 1995.
- Nichols, Bill. "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Festival Circuit." *Film Quarterly* 41, no. 3 (1994): 16-30.
- Perez, Gilberto. *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1998.
- Perkins, V. F. *Film as Film*. London and New York: Penguin, 1972.
- Rothman, Jack. *Hollywood in Wide Angle: How Directors View Filmmaking*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004.
- Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*. New York: Dutton, 1968.
- . "Notes on the Auteur Theory." In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 6th ed., edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, 561-565. Oxford and New York: Oxford University Press, 2004.
- Tirard, Laurent. *Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors*. New York: Faber and Faber, 2002.
- Wilkinson, Charles. *The Working Director*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2005.

كتب هذا الفصل: آرون إي إن تيلور

إيريك فون ستروهايم

(ولد في فيينا، النمسا، في ٢٢ سبتمبر ١٨٨٥،
توفي في ١٢ مايو ١٩٥٧).

ربما كان إيريك "فون" ستروهايم هو أكثر صورة أيقونية لمخرج، فهو طاغية أوروبي يضع "مونوكل" على عينه، ويحوم في موقع التصوير وهو يصرخ بالأوامر بواسطة بوق. وفي الحقيقة أن صورة فون ستروهايم كممثل - كانت الإعلانات تقول عنه "الرجل الذي تحب أن تكرهه" - كانت بالمثل صورة عبقرى لم يلق التقدير الملائم، وفي الوقت ذاته صورة طاغية يتمحور حول نفسه. وفي معظم الدراسات النقدية عن أعماله، يتم تصويره إما كوحش بالغ الأنانية، أو ضحية للخسة المادية لشركات الإنتاج.

هاجر إيريتش أوزوالد شتروهايم (وهذا اسمه الأصلي) إلى الولايات المتحدة من موطنه فيينا في النمسا في عام ١٩٠٩. كان ابناً لصانع قبعات يهودي، وغادر بلاده دون ملين واحد، بعد أن أفلست عائلته، وطرده الجيش الرومانسي من الخدمة بعد خمسة شهور لعدم لياقته. وهناك القليل من المعلومات حول أعماله الأولى في الولايات المتحدة، لكنه وصل إلى لوس أنجلوس في عام ١٩١٥ ليعمل ككومبارس، وعندما قام بصنع سيرة حياة "مفبركة" عن نفسه، زاعماً أنه استقراطي ألماني ذو سجل مشرف في الجيش

الإمبراطورى. وفى الوقت ذاته كان يطور خبرته كممثل وكمخرج مساعد، وقام بإخراج أول أفلامه الروائية الطويلة "أزواج عريان" (١٩١٩) الذى حقق نجاحًا تجاريًا ونقديًا معقولًا.

وكل أفلامه تدور حول شخصيات تهين نفسها بحثًا عن المال، أو الجنس، أو المكانة، أو كل ذلك معًا. وما يميز أفلامه هو كثافة التفاصيل الاجتماعية والثقافية، وآخر فيلمين مهمين له هما "الجشع" (١٩٢٤)، و"مارش الزفاف" (١٩٢٨)، يعيدان خلق كل من سان فرانسيسكو وفيينا بدقة بالغة. إنهما ليسا مجرد محاكاة أمينة للواقع، لكن النزعة الطبيعية عند إميل زولا تصبغهما بطابعها، لذلك فإن تحليل شخصياتهما يتحدد دائمًا من خلال الظروف والبيئة المحيطة. إن بطل "الجشع" يشق طريقه من قذارة "بولك ستريت" إلى جحيم "وادي الموت"، كما أن انحدار الأرستقراطيين الغارقين فى الملذات فى "مارش الزفاف" هو عالم مصغر من الانهيار العام للإمبراطورية هابسبورج.

وكانت نزعة فون ستروهايم إلى الدقة البالغة، وصراعه مع نظام الاستوديو الوليد آنذاك، يجعلانه "حالة مشهورة" عند أصحاب نظرية "المؤلف". من جانب آخر فقد كان أنصار نظام الاستوديو يشيرون إلى حياته الفنية باعتبارها تحذيرًا من السينمائيين نوى الذاتية المتضخمة.

ومعظم أعمال فون ستروهايم مبتورة، أو غير مكتملة، أو مفقودة تمامًا. وكانت مبالغاته فى فيلم "المرجيحة الدوارة" (١٩٢٣) سببًا فى أن يقوم إيرفينج ثولبيرج، رئيس الإنتاج فى شركة يونيفرسال، بطرده بعد أن قام بتصوير ربع الفيلم فقط. كما أمر ثولبيرج أيضًا باختصار فيلم "الجشع" من سبع وأربعين بكرة إلى عشر بكرات فقط. كما تم انتزاع "مارش الزفاف" منه بأوامر من بات باورز فى شركة باراماونت. وبالمثل، فإن آخر مشروعين

له، وهما "الملكة كيلي"، و"السير في برودواي"، تعرضا للبتر أيضًا. وأيًا ما كان الرأي بشأن طموحات فون ستروهايم، فإنه يظل من السينمائيين الأكثر إثارة للجدل في تاريخ هوليوود.

مشاهدات مقترحة:

كمخرج: "أزواج عميان" (١٩١٩)، "زوجات حمقات" (١٩٢٢)، "الجشع" (١٩٢٤)، "مارش الزفاف" (١٩٢٨)، "الملكة كيلي" (١٩٢٩).
كممثل: "قلوب العالم" (١٩١٨)، "أزواج عميان" (١٩١٩)، "جايو العظيم" (١٩٢٩)، "كما ترغب في" (١٩٣٢)، "الوهم الكبير" (١٩٣٧)، "خمسة قبور إلى القاهرة" (١٩٤٣)، "فلاماريون العظيم" (١٩٤٥)، "صانسييت بوليفارد" (١٩٥٠).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Curtiss, Thomas Quinn. *Von Stroheim*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1971.
- Kozarkski, Richard. *The Man You Loved to Hate: Erich von Stroheim and Hollywood*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1983.
- Lennig, Arthur. *Stroheim*. Lexington: University Press of Kentucky, 2000.
- Rosenbaum, Jonathan. *Greed*. London: British Film Institute, 1993.
- Thomson, David. "Stroheim and Seeing Money." In *The Whole Equation: A History of Hollywood*, 202-216. New York: Knopf, 2005.

آرون إي إن تيور

ستانلى كوبريك

(ولد فى نيويورك، ولاية نيويورك، فى ٢٦ يوليو ١٩٢٨، توفى فى ٧ مارس ١٩٩٩).

عُرف ستانلى كوبريك بأناقة أسلوبية بالغة الهدوء والبرود، صور بها الحماسة والانحراف الإنسانين، وصنع ثلاثة عشر فيلمًا تمتد عبر معظم الأنماط الفيلمية المهمة، وتعتبر العديد منها من أفضل الأفلام فى تاريخ السينما. وتوضح أفلامه اهتمامًا شبه ميتافيزيقي، وتصميمًا هندسيًا يجد طريقة فى التعبير من خلال مواقف سردية تصور شخصيات مثيرة للتعاطف تتصادم داخل حدود عالم شكلانى صارم.

لم يكن كوبريك يطبق التعليم الرسمى، وقضى معظم مراهقته فى برونكس بولاية نيويورك، حيث كان يرتاد نوادى الشطرنج، ويلتقط صورًا فوتوغرافية لمجلة "لوك". واستخدم مدخراته من بحث فوتوغرافى فى المجلة عن الملائكة، لكى يصنع أول أفلامه "يوم المباراة" (١٩٥١)، وهو فيلم تسجيلى من ست عشرة دقيقة عن الملائك والتر كارنير، وهذا الفيلم القصير يوضح سمتين أسلوبيتين له: الكاميرا المحمولة على اليد التى تتحرك بتصميم كوربوجرافى محكم، واستخدام الضوء المتاح. وكانت أفلامه الروائية الطويلة المستقلة الأولى هى "الخوف والرغبة" (١٩٥٣)، وهو فيلم تشويق حربي ذو

ظلال نفسية وجنسية تبرأ منه لاحقاً، وفيلم صارم ذو مسحة سريرية هو "قبرة القاتل" (١٩٥٥).

وخلال فترة تدريبه، كانت دقته التقنية البالغة، وإصراره على التحكم الإبداعي الكامل، سبباً في جذب اهتمام شركة يونايتد آرטיستس، التي قامت بتوزيع فيلمه من نمط اللصوصية التشويقية "القتل" (١٩٥٦)، لكنهما أثارا أيضاً غضب الممثل المنتج كيرك دوجلاس خلال تصوير "طرق المجد" (١٩٥٧) و"سبارتاكوس" (١٩٦٠). ولأن كوبريك قرر ألا يتنازل مرة أخرى لقيود الاستوديوهات في صنع أفلامه، نقل نشاطه إلى استوديوهات "إم جى إم" البريطانية، في بورهاموود في إنجلترا، حيث أخرج بقية أعماله فيما يشبه الاستقلال الكامل.

وأفلامه الثمانية التالية دراسات صارمة عن العنف، والأمراض النفسية الجنسية، وحدود العقل والمنطق. إن فيلمي "لوليتا" (١٩٦٢) و"عيون مغلقة على اتساعها" (١٩٩٩) يدرسان الإحباطات الجنسية التي تقود البطل الذي يبدو متقفاً إلى الدمار. كما أن فيلمي "دكتور سترينجلاف" (١٩٦٤) و"خزانة مدفع مليئة بالطلقات" (١٩٨٧) يقدمان صوراً مدمرة للمشاعر العسكرية الأمريكية التي تقود العالم إلى جحيم الدمار. ويكشف فيلم "برنقالة آليّة" (١٩٧١) و"النماذج" (١٩٨١) تلازم الثقافة والقتل، ففي الفيلم الأول بطل سادى عاشق لموسيقى بيتهوفن، وفي الفيلم الثاني روائى يؤدي به فشله إلى المرض النفسى. أما "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨) فيصور دائرة شبه صوفية لاكتشاف الإنسان للتكنولوجيا وتساميه فوقها، وفي "بارى ليندون" (١٩٧٥) فيرسم رحلة الصعود والانحدار الاجتماعى لنشرى أيرلندى فى القرن الثامن عشر، وهذان الفيلمان دراسة نقدية بالغة البراعة فى تقنياتها، عن الشروط الحضارية والثقافية للتقدم.

وطوال عمله المستقل، استمر كوبريك فى اكتشاف مجالات تقنية جديدة، فقد استخدم تقنية التصوير Slit scan فى "٢٠٠١"، والتصوير فى ضوء الشموع فى "بارى ليندون"، ولقطات التراكينج الطويلة باستخدام كاميرات ستيريوكام فى "التماع". وكان اهتمامه بأداء ممثليه سبباً فى الحصول على بعض من أفضل التشخيص فى تاريخ السينما، فى دكتور سيلرز فى "دكتور سترينجلاف"، ومالكولم ماكديول فى "برنقالة آلية"، وجاك نيكولسون فى "التماع". وقبل كل شئ، كانت أفلام كوبريك ذات بناء رياضى صارم ومعقد، ومعالجتها العاطفية الغامضة تكاد أن تكون غير مسبقة فى السينما التجارية.

مشاهدات مقترحة:

"القتل" (١٩٥٦)، "طرق المجد" (١٩٥٧)، "لوليتا" (١٩٦٢)، "دكتور سترينجلاف، أو كيف تعلمت أن أتوقف عن القلق وأحب القنبلة" (١٩٦٤)، "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)، "برنقالة آلية" (١٩٧١)، "بارى ليندون" (١٩٧٥)، "التماع" (١٩٨٠)، "خزانة مدفع مليئة بالطلقات" (١٩٨٧)، "عيون مغلقة على اتساعها" (١٩٩٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Baxter, John. *Stanley Kubrick: A Biography*. New York: Carroll & Graf Publishers, 1997.
- Chion, Michel. *Kubrick's Cinema Odyssey*. Translated by Claudia Gorbman. London: British Film Institute, 2002.
- Falsetto, Mario. *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*. 2nd ed. Westport, CT: Praeger, 2001.
- Nelson, Thomas Allen. *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*. Expanded ed. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Walker, Alexander, Sybil Taylor, and Ulrich Ruchti. *Stanley Kubrick, Director*. Revised and expanded ed. New York: Norton, 1999.

آرون إى إن تيلور

أفلام الكوارث "Disaster Films"

بدأت سينما الكوارث بحادثة، فعندما توقفت كاميرا جورج ميليس (١٨٦١-١٩٣٨) عن الدوران، وتحولت - بدون تفسير - الحافلة التي كان يصورها إلى عربة نقل الموتى، خلق هذا المزج العارض بين صورتين تسجيليتين مشهداً مبهرًا لكارثة، وهذه المصادفة كانت السبب في ظهور أفلام مثل "تصادم وغرق السفن في البحر" (١٨٩٨). ومنذ ذلك الحين، ظل الجمهور يستمتع بوهم الرعب والفرع في أفلام، يتحول فيها الاطمئنان إلى مصيبة.

وليس هناك تعريفات محددة لمواضيع سينما الكوارث وصورها، بقدر ما أن هناك حبكة متكررة: مجتمع يواجه تدميرًا من قوى الطبيعة أو قوى ما فوق الطبيعة، لذلك فإن أفلام الكوارث تتداخل في العديد من الأنماط الفيلمية الأخرى. ومع ذلك فإن من الممكن تحديد عشرة أنواع أساسية، أربعة من خلال طبيعة التهديد وخمسة من خلال الموقف، والنوع الأخير من خلال الطابع.

الأنواع

أحد أنواع أفلام الكوارث يصور هجومًا تقوم به مخلوقات، قد تكون النمل الطبيعي كما في "الأدغال الجرداء" (١٩٥٤)، أو النمل غير الطبيعي في "هم!" (١٩٥٤)، أو الأفيال في "سير الفيل" (١٩٥٤). والوحوش التي تخلفها الطبيعة قد تصاب بالجنون في "الوحش جيل" (١٩٥٩)، والوحوش المتحولة

مثل جودزيلا، ومورثا، وريبتيليكوس، وجابا، ورودان، والتي تعيد إلى الأذهان الكابوس النووي الذي حدث لليابان. وقد أدت المخاوف النووية التي عاشتها الولايات المتحدة في الخمسينيات إلى وحوش أقل تواضعًا بكثير، من "البحيرة السوداء"، أو من "عشرين ألف فرسخ"، أو من "تحت البحر". إن هناك تهديدات تقطع اتصال النوع الإنساني عن سلسلة الوجود الكبرى، مثل "الطيور" (١٩٦١) لألفريد هيتشكوك، أو البكتيريا التي تنتظر لحظة الهجوم الضارى.

إن هناك قنلة مرئيين، مثل "الشظايا" القاطعة فى فيلم ديفيد كرونينبيرج "القنلة المتطفلون" أو "شظايا" (١٩٧٥)، والتي تثير الرعب عند رؤيتها، لكن الأسوأ هى القنلة غير المرئية، ففيلم "الجمرة الخبيثة" (٢٠٠١) يستبق مخاوف أمريكا الشمالية بعد ١١ سبتمبر من الهجوم الكيميائى، وفيلم فولفانج بيترسين "الاندلاع" (١٩٩٥) يحكى عن انتشار كارثة بسبب فيروس إيبولا. والفيلم التليفزيونى "مقاتلو الطاعون" (١٩٩٦) يذكرنا أن سينما الكوارث يمكن أن تكون تسجيلية أيضا.

والأسوأ من المخلوقات الأرضية هى تلك القادمة من الفضاء، والمخيفة حتى لو كانت مسالمة فى "يوم توقفت الأرض عن الدوران" (١٩٥١)، أو عندما تكون شريرة فى "غزاة خاطفى الأجساد" (١٩٥٦، ١٩٧٨)، أو حتى كانت على هيئة نباتات فى "الشئ" (١٩٥١). ويخلق الإنسان وحوشه من الطين كما فى "الغول" (١٩٢٠)، ومن أجزاء الجسد فى "فرانكنشتاين" (١٩٣١)، أو من الكمبيوتر فى "العالم الغربى" (١٩٧٤). وقد يكون الوحش شراً بدائياً بلا شكل كما فى "تجربة كاترماس" أو "الزاحف المجهول" (١٩٥٥)، و"الوحل الأخضر" (١٩٦٩). ويصور فيلم أنج لى "الرجل الأخضر العملاق" (٢٠٠٣) تجسيدا أخضر للغضب، إنه الوحش الخاص

بعصر ما بعد التحليل النفسى. وهذه الأنواع الثلاثة الأولى تتداخل مع سينما الرعب وسينما الخيال العلمى، التى تتحدث عن تهديدات إزالة النزعة الإنسانية، وعن قوانا المكبوتة المظلمة.

إن العناصر التى تنطلق من عقالها يمكن أن تكون أقسى من مخلوقات الطبيعة. إن البراكين تطلق الحمم فى "آخر أيام بومباى" (١٩٠٨) أو "قلب الأرض العميق" (٢٠٠٠)، وسواء كانت تلك القوى هى الريح كما فى "الإعصار" (١٩٣٧)، أو الماء فى "يأتى المطر" (١٩٣٩)، أو الريح والماء فى "العاصفة الكاملة" (٢٠٠٠)، أو كانت ارتجاج الأرض فى "الزلازل" (١٩٧٤)، فإن هذه الأفلام تستقى ثقلاً أخلاقياً من إعادة قصص مثل قصة نوح، أو قصة سدوم وعمورة. وأفلام الكوارث الطبيعية تذكرنا بأن التكنولوجيا التى نملكها تتضاءل أمام قوى الطبيعة. والمواجهة التى تقوم بها مجموعة أو مجتمع من الناس، مع الطبيعة، تميز سينما الكوارث عن نمط الأكشن والمغامرات الذى يدور حول بطل فرد ضد الشر الإنسانى.

أما أفلام الكوارث التى تقوم على المواقف فتبدأ من المدن التى تتعرض للتدمير، وهى الكوارث التى تمزق أزماننا فى الحياة الحضرية. ومن بومباى، وحتى الهجوم الإرهابى على نيويورك فى ١١ سبتمبر ٢٠٠١، تخيلت الأفلام تدمير مدننا، التى ترمز لمجتمعاتنا التى تعيش فى أمان. وفى فيلم "الجحيم الشاهق" (١٩٧٤) هناك نار متدلج فى بناية تشبه بابل معاصرة مكونة من ٨٥ طابقاً. وفى "عامل نيبوتن" (١٩٧٣) هناك سمكة عملاقة تهدد تجربة الحياة تحت الماء. وفى "غزو يو إس إيه" (١٩٥٢) و"المريخ الكوكب الأحمر" (١٩٥٢) هناك غزو يدمر أمريكا فى الفيلم الأول، وروسيا فى الفيلم الثانى. وهناك تدميران مضادان للنزعة المادية فى نهاية فيلمين من أفلام

السبعينيات: "نقطة زابريسكى" لمايكلانجلو أنطونيونى، و"ليو الأخير" لجون بورمان، وهما مثالان على قوة التدمير. ولأن الولايات المتحدة تزايدت فى النمو فى اتجاه المدن، فإن حالات التدمير الذى يصيب المدن (فى الأفلام - المترجم) زادت عن تلك التى تصيب الريف، ولم تعد هناك أفلام كوارث تدور فى كانساس.

والمثال على نموذج المجتمع فى أفلام الكوارث هو سفينة البلهاء (الذين تؤدى خلافاتهم لإغراقها - المترجم)، حيث قطاع من المجتمع يخوض رحلة مصغرة للحياة، ويواجهون كارثة. فى بعض الأحيان يكونون فى البحر كما فى العديد من أفلام "تايتانيك" (١٩١٥، ١٩٤٣، ١٩٥٣، ١٩٩٧)، و"ليلة لا تنسى" (١٩٥٨)، أو قد يكونون تحت البحر كما فى "جهنم" (١٩٨٥)، أو فى الجو كما فى "عالٍ وبالغ القوة" (١٩٥٤) و"المطار" (١٩٦٩). لكننا لسنا فى مأمن ونحن على الأرض، كما فى "قلب الأرض" (١٩٥٣). وكما هو الحال فى الكوارث الطبيعية، فإن النوع الإنسانى تتم معاقبته على ثقته الزائدة فى دوام الراحة.

والعديد من الأفلام التى تتناول البقاء على قيد الحياة تمضى إلى تفاصيل ما بعد الكارثة، كما فى "قارب النجاة" (١٩٤٤)، و"ملقى على جزيرة" (١٩٧٠). وبعض الأفلام تبدأ بعد نهاية الحرب، مثل "لعبة الحرب" (١٩٦٧)، و"رجل الكهف المراهق" (١٩٥٨)، وأفلام جورج عن "مادمكس" (١٩٧٩، ١٩٨١، ١٩٨٥). وتتشارك هذه الأفلام جميعاً فى التركيز على الصراعات المجتمعية.

وبالمثل فإن نمط الأفلام الحربية تتماس مع أفلام الكوارث، عندما يؤكد الفيلم على المذابح، ويظهر الصراع الإنسانى بين هذه المشاهد، كما فى فيلم

"السلخانة خمسة" (١٩٧٢)، ومشاهد ما بعد المعركة في "ذهب مع الريح" (١٩٣٩). وبعض الأفلام التي تصور حربًا فضائية، كما في "يوم أن انفجرت السماء" (١٩٥٨)، و"يوم أن انفجرت السماء" (١٩٥٨)، و"يوم أن انتهى العالم" (١٩٥٦)، تصور الكارثة باعتبارها يوم القيامة والحساب.

وهناك أفلام كوارث تاريخية، تحدث فيها الكارثة في ماضٍ بعيد، خاصة الملاحم التوراتية، بالإضافة إلى أفلام مثل "سان فرانسيسكو" (١٩٣٦) و"كابيريا" (١٩١٤). وبعض تنويعات أفلام الكوارث التاريخية تدور في المستقبل، كما في سلسلة "كوكب القرد" (١٩٦٨-١٩٧٣)، و"عندما تتصادم العوالم" (١٩٥١)، و"أشياء سوف تأتي" (١٩٣٦، ١٩٧٩)، و"حرب العوالم" (١٩٥٣، ٢٠٠٣، ٢٠٠٥) ولعل أفضل أفلام الكوارث التاريخية هو فيلم إنجمار بيرجمان "الختم السابع" (١٩٣٧)، الذي يستخدم قلق ومخاوف فترة "الطاعون الأسود" خلال العصور الوسطى، لصنع فيلم فني لتأملات حول الحياة بشرف والرقص مع الموت.

كما تتضمن أفلام الكوارث بعض المعالجات الكوميديّة، والتي تُعطى مزية خاصة لهذا النمط الفيلمي. فالعديد من أفلام كوميديا السلابستيك (الحركية) تحتفي بالتدمير الشامل، بدءًا من ماك سينيت إلى باستر كيتون. وأفلام مثل "غرفة النوم والجلوس" (١٩٦٨)، و"صبي وكلبه" (١٩٧٦)، تقدّ معالجات كوميديّة للتدمير النووي. كما سخر جيم أبراهامز وديفيد زوكر من فيلم "المطار" في فيلم "الطائرة!" (١٩٨٠، ١٩٨٢). وقدم وودي ألين محاكاة ساخرة من أفلام الوحوش في "كل شيء تريد دائمًا أن تعرفه عن الجنس لكنك تخاف أن تسأل" (١٩٧٢)، عندما يقوم ثدى عملاق بالهجوم على مكان ريفي منعزل، وفي قصص نيويورك (١٩٨٩) عندما تملأ أم البطلة المتوفاة السماء

وهى تتذكر. وفى فيلم "الحافلة الكبيرة" (١٩٧٦)، هناك محاكاة ساخرة تفصيلية تحدد تقاليد فيلم الكوارث الذى يدور خلال رحلة، فى سياق غير معقول لحافلة تدور بالطاقة النووية.

المواضعات والتقاليد

المواضعات السينمائية هى العناصر التى تتكرر وتميز أعمال نمط فيلمى بعينه، وهى تظهر نزعات وإشارات، وليست قواعد. لذلك، فإنه فيما عدا أفلام الكوارث التاريخية - تكون الأفلام فى الزمن المضارع، هنا والآن. فأول فيلم أمريكى عن رواية إتش جى ويلز "حرب العوالم" (١٩٥٢) يحول الزمان والمكان من لندن فى العصر الفيكتورى إلى لوس أنجلوس المعاصرة. كما أن كورنيل وايلد يجعل فيلمه عن البقاء على قيد الحياة "ولا ورقة عشب" (١٩٧٠) يدور فى لندن لكى يؤكد على الحضارة المهددة بالفوضى ("حافظ على لغتك اللاتينية يا ديفيد، إن هذا يجعلك فى حالة أفضل")، وفيلم "البركان" (١٩٩٧) يلقي بحمم بومباى البركانية فى شوارع لوس أنجلوس المعاصرة. فى الفيلم المزود بالصوت المجسم (سينسيراوند) "الزلازل"، وتأتى أول هزاتنا عندما نرى الناس على الشاشة، وفى فيلم "ليلة الموتى الأحياء" (١٩٦٨)، كذلك فيلم "كوجو" (١٩٨٣)، تكون مرات الهجوم على النساء فى السيارات أشد وقعًا عند مشاهدتهما فى سينما السيارات.

ولكى يعكس فيلم الكوارث تركيبة الجمهور فإنه يقدم قطاعًا مقطعيًا من المجتمع، فالكارثة تهدد الإنسانية وليس فردًا بعينه، ثم يصيب التصدع هذه المجموعة بدرجات متفاوتة وتنوعات عديدة: إن رجل الأعمال يتصادم مع داعية الأخلاق، والشخصية التى تعرف من خلال تجاربها مع الشخصية التى

تأتى معارفها من النظريات، والغنى مع الفقير، والزنجى مع الأبيض. وفى فيلم "الفك المفترس" (١٩٧٥)، يخاطر العمدة ذو البدلة البيضاء بالأمن من أجل المال، بينما الرجل القاسى النبيل كوينت (روبرت شو) يتشاحن مع أستاذ الكلية هوبر (ريتشارد دريفوس) ثم يتحdan معاً فى السراء والضراء. وفى فيلم "قارب النجاة" تدور التوترات بين رجل الطبقة العاملة (جون هودياك) والعاهرة الثرية (تالولا بانكهيد)، وبين "العائلة" الأمريكية والألمان اللامنتمين (سواء النازى، أو سميث/ سميث). وفى هذا السياق فإن الفيلم الكلاسيكى لجون فورد من نمط الويسترن "عربة السفر" (١٩٣٩) يعتبر نموذجاً، حيث أن الطبيعة القاسية - المتجسدة فى الهنود الحمر بشكل مثير للجدل - تبثلى مجموعة من النماذج الاجتماعية، كما أن هناك من "تعم الحضارة" متمثلة فى المتعصب التطهري، والمصرفى النصاب. ويقوم هذا النمط الفيلمى بحل النزاعات الداخلية حين تواجه عدواً مشتركاً.

وفى العادة فإن المجتمع يتمثل فى صورة عائلة محاصرة. ففى فيلم "الطيور" لهيتشكوك، نرى عائلة ميتش الباردة المتماسكة تحتضن ميلانى، وفى اللقطة الأخيرة نرى العصافير فى القفص كأنها تعويذة ضد قوة الطيور المتوحشة التى تحوم حول الشخصيات وهى تتسحب أمامها. وفى فيلم "الإعصار" (١٩٩٦) تتهدد العائلة/ الطاقم ليس فقط بواسطة شاحنات الصهاريج الطائرة والأبقار، وإنما أيضاً عن طريق الشركات الشريرة. وفى مكان معزول لا يجد المحاصرون إلا أن يعيشوا من خلال مواردهم القليلة، حيث لا يأتيهم عون من الخارج.

وللتأكيد على حاجة الشخصيات إلى الاعتماد على النفس والاكتفاء بها، فإن سينما الكوارث تلعب على أفكار الدين فى عصر بلا دين. إن

الشخصيات المتدينة تبدأ فى الشك فى إيمانها بدلا من أن تؤكد عليه. إن المجاذيب مثل العراف المخمور فى "الطيور" تستدعى إلى الذاكرة أنبياء "العهد القديم"، وهم يطالبون بإنزال العقاب على المتكبرين الفاسدين غير المؤمنين. ويكاد "زلزال سان فرانسيسكو" أن يحدث - فى جانب منه على الأقل - بسبب قيام كلارك جيبيل بضرب كاهن لعب دوره سبنسر تريسي. والكاهن الذى لعب دوره رينيه أوبرجونوا فى "الحافلة الكبيرة" يعيش حالة من الشك لأن الله أعطاه مقعدًا بجوار النافذة، وهو محاكاة ساخرة للكاهن الانتهازى الذى لعبه جين هاكمان فى "مغامرة بوسايدون" (١٩٧٢). والنهاية السعيدة فى سينما الكوارث تأتى من حدس/ خبرة/ شجاعة البطل، لكن فى العادة يسبقها الدعاء والصلاة. فعندما يغيب الله، تقامر شخصيات فيلم الكوارث، إنها تلعب "ملك وكتابة" أو تسحب أوراق "الكوتشينة" بحثًا عن مخرج. وفيلم "الختم السابع" على نحو خاص يفضل السعى الفردى من أجل الخلاص بدلا من الكنيسة الفاسدة.

وفى سينما الكوارث يبرهن من يتمسك بالقانون، والمتعلم، على أنه عاجز مثل الكنيسة تمامًا، فهذا النمط الفيلمي يذكرنا بهشاشة المؤسسات الاجتماعية. ومن رجال الشرطة النادرين فى سينما الكوارث شخصية جيمس ويتمور فى "هم!". وبطولة الشرطى (جورج كينيدي) فى "الزلازل" تخفت بواسطة إزالة أوهامه عن القوة وتوقفه عنها. وفى العادة فإن فيلم الكوارث يتضمن شخصية أحد العلماء، أو الأساتذة، أو الهواة مثل خبير الطيور فى "الطيور"، لكنهم لا يستطيعون بدورهم التعامل مع الطبيعة. إن الغموض يجعل العلم متضائلا، حتى لو كان العلم الجديد يساعد على المغامرة مثلما هو الحال فى كوارث الفضاء الخارجى أو التنقيب تحت الأرض فى "قلب

الأرض العميق". والمتخصصون يبدؤون في الحبكة في حالة اعتداد بالنفس، لكن الشخصيات التي تعيش حالة من الرضا تنزلق إلى حالة الرعب، لذلك فإن هذا النمط الفيلمي يعلمنا أن نتواضع.

وأمام حالة التمزق التي تصيب الشخصيات، فإن الحبكة الفرعية الرومانسية في فيلم الكوارث تقوم بدور أكبر من مجرد كونها تجذب الجمهور. إنها تعارض الفوضى، والنزعة الفردية غير الإنسانية وغير المجتمعية، ومخاطر المبالغات العاطفية والكبت العاطفي، أنها تعارض ذلك كله من خلال القيمة الإيجابية للحب، بما يشير إلى إمكانية تجديد المجتمع لنفسه.

إن نمط الكارثة أقدم من "العهد القديم"، وهو يتحدث بالتحديد عن زمن معين. وخلال فترة "الرعب الأحمر" (الخوف من الخطر الشيوعي في أمريكا - المترجم) في الخمسينيات، كانت تهديدات الكوارث غير بشرية، وحوشاً باردة من الفضاء الخارجي (تمثل الشيوعيين القادمين من روسيا)، وتمثل الهجوم المضاد على العلوم النووية. وفي الوقت الذي كانت فيه الولايات المتحدة منقسمة حول حرب فيتنام، تحولت هوليوود بعيداً عن صنع أفلام حربية، وقدمت رجال شرطة وجواسيس غير أخلاقيين، لتعطس الأزمات الأخلاقية الحرب في أنماط تدور في المدن. وهكذا فإن أفلام الكوارث في السبعينيات جعلت الولايات المتحدة هي أرض المعركة التي كانت أخبار التليفزيون تقول إنها في أماكن أخرى.

في فيلم "أرماجيدون" (١٩٩٨) هناك كائن فضائي ضخم في حجم تكساس يهدد بتدمير الأرض، وهو فيلم يوضح كيف أن مواضع سينما الكوارث تمارس تأثيرها. إن الباحث عن النفط هاري ستامبر (بروس ويليس) وفريق طاقمه العجيب يتم إرسالهم لتفجير هذا الكائن من داخله.

وبشكل متضمن يوحى برسالة فيلم "كوكب القروود"، حيث يوحى التعليق الافتتاحي لشارلتون هيستون بالكارثة: "إن هذا قد حدث من قبل، وسوف يحدث مرة أخرى، إنها مسألة وقت فقط"، فإننا نرى صوراً رقمية لتدمير نيويورك، وباريس، وشانجهاى، ثم الكائن الفضائى ذاته. وكما لو كان تدمير الأرض كافياً لإثارة القلق، يتصادم طاقم ستامبر مع فريق وكالة الفضاء الأمريكية، كما يكون على هارى أن يتعامل مع قصة الحب بين ابنته جريس (ليف تايلر) وأفضل عماله، إيه جيه فروست (بين أفليك). وعلى المستوى الشخصى والعالمى، فإن المخاطر المتفجرة تتطلب حلولاً متفجرة، وهى استراتيجية اكتسبت قوة دفع بعد ١١ سبتمبر. إن ستامبر يصاب باليأس، ويطلب من الله "قليلاً من العون"، فيقوم إيه جيه من موته المفترض لكى ينقذ البشرية، ويقبله ستامبر باعتباره ابناً، وبرغم الاعتماد على الحظ فإنه يضحي بنفسه لكى يعيد إيه جيه إلى ابنته جريس. ولكى يمضى الرمز إلى نهاية المطاف، فإن هناك صاروخين للطاقم: حيث يتم تدمير الصاروخ الذى يحمل اسم "الاستقلال"، ويبقى الصاروخ الذى يحمل اسم "الحرية". والدين هنا يخضع للنزعة الوطنية الأمريكية (وعلى علاقة بها)، فيصرف النظر عن الكائن الفضائى الضخم، فإن الخطر الأكبر على أبطال الفيلم يأتى من التكنولوجيا الروسية المدمرة ومن رائد الفضاء الشيوعى المجنون (بيتر ستورمارى). إن التهديد الروسى فى فترة ما بعد الحرب الباردة يتمثل فى شخص أبله أصابه الإدمان على الفودكا بالاضطراب والتشوش، وليس فى خصم شرير. وفى النزعة الشعبوية الأمريكية، فإن الأبطال ويلييس، وأفليك، وستيف بوشمى، يثبتون أنهم أكثر إنسانية وفاعلية من الضباط الملتزمين بالقواعد. وبعد أن يتخاصم البطلان طوال الفيلم، يعبران فى نهايته عن حبهما المتبادل، وتعطى الخاتمة العاطفية نوعاً من التطهير، حتى بالنسبة للمتفرج الذى لم تمثل المؤثرات البصرية إغراء له.

لقد كانت الجاذبية التجارية لسينما الكوارث قد تعززت بقدرة التقنيات الجديدة على تحقيق مزيد من الإبهار فى المؤثرات الخاصة والصور المدهشة. لكن المتعة الأعمق تأتي من التعود على المادة الإنسانية، من الشخصيات، والتحديات التى يواجهونها، والظروف التى يقدمونها. وفيلم "أرماجيدون" يمثل بشكل خاص الاعتماد على تعود المتفرج على الأفلام السابقة وأساطير هذا النمط الفيلمي. واستمراره يسهل توحيد المتفرج مع الشخصيات، وشعوره الإيهامى بالخطر، والقدرة أيضاً على البقاء.

انظر أيضاً:

"أفلام الأكشن والمغامرات"، "النمط الفيلمي"، "الخيال العلمى".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Annan, David. *Catastrophe: The End in the Cinema*. New York: Bount, 1975.

Broderick, Mick. *Nuclear Movies*. Jefferson, NC: McFarland, 1988, 1991.

Dixon, Wheeler Winston. *Disaster and Memory: Celebrity Culture and the Crisis of Hollywood Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

Forshey, Gerald E. *American Religious and Biblical Spectaculars*. Westport, CT and London: Praeger, 1992.

Keane, Stephen. *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*. London and New York: Wallflower Press, 2001.

Neale, Steven. *Genre and Hollywood*. London and New York: Routledge, 2000.

———, ed. *Genre and Contemporary Hollywood*. London: British Film Institute, 2002.

Newman, Kim. *Millennium Voices: End of the World Cinema*. London: Titan, 1999.

كتب هذا الفصل: مورييس ياكوار

إيروين ألين

(ولد فى نيويورك، ولاية نيويورك، فى ١٢ يونيو ١٩١٦، توفى فى ٢ نوفمبر ١٩٩١).

بدأ "أستاذ الكوارث" من العلم. لقد كتب إيروين ألين، وأنتج وأخرج، اقتباسًا عن كتاب راكيل كارسون "البحر من حولنا" (١٩٥٢)، حيث فاز بأوسكار أفضل فيلم تسجيلي طويل. وقدم فيلمه "عالم الحيوان" (١٩٥٦) أجواء ما قبل التاريخ بفضل فنان التحويل البارع راى هاريهاوزن. ومن الغرائب أن فيلم "قصة الإنسانية" (١٩٥٧) قدم آخر ظهور جماعى عن الأخوان ماركس (جروشو، هاربو، شيكو، الذين لعبوا على التوالى بيتر مينويت، إيزاك نيوتون، الراهب). وتحول ألين إلى السينما الروائية بإخراج "العالم المفقود" (١٩٦٠) الذى يعتمد على رواية آرثر كونان دويل، وهو الفيلم الذى يعتبر من أسلاف ستيفن سبيلبيرج "حديقة الديناصورات" (١٩٩٧).

كما كان لدى ألين حياة مهنية ثرية فى التلفزيون، حيث امتدت سلسلته "رحلة إلى قاع البحر" من عام ١٩٦٤ إلى ١٩٦٨ (فى ١١٠ حلقة). وبرغم أن سلسلته التلفزيونية المفضلة "نفق الزمن" (١٩٦٦) انتهت بعد ثلاثين حلقة فقط، فقد عاد ألين مع سلسلة "مفقود فى الفضاء" (٨٣ حلقة، ١٩٦٥-١٩٦٨) التى تدور عن عائلة روبنسون التى تعيش فى الفضاء الخارجى، كذلك "عائلة

روبنسون السويسرية" (٢٠ حلقة، ١٩٧٥-١٩٧٦)، و"الشفرة الحمراء" (١٣ حلقة، ١٩٨١-١٩٨٢).

والذين مشهور بأنه منتج فيلمين مهمين من أفلام الكوارث فى السبعينيات، هما "مغامرة بوسايدون" (١٩٧٢) الذى يؤسس لتقاليد هذا النمط: فريق كبير مشهور من الممثلين، وأزمة درامية، وخطوط أخلاقية واضحة، ومؤثرات خاصة مبهرة. وفى الفيلم سفينة فاخرة تتقلب بين الأمواج العاتية، ويناضل الناجون للوصول إلى القمة (أى قاع السفينة فى هذه الحالة). أما الفيلم الثانى فهو عكس هذه التوليفة، وهو "الجحيم الشاهق" (١٩٧٤)، حيث يناضل الأبطال - كلهم من النجوم فى أدوار صغيرة - للهبوط إلى أسفل بسبب اندلاع النيران فى ناطحة سحاب. وبرغم أن هذا الفيلم خسر الأوسكار على أفضل فيلم (حصل عليه عن حق فيلم "الأب الروحى ٢")، فقد فاز بجوائز أفضل تصوير سينمائى، ومونتاج، وأغنية ("قد لا نحب أبدًا مثل هذا الحب مرة أخرى"). وأخرج ألين مشاهد الأكشن فى كل من الفيلمين، وكل مشاهد "رحلة إلى قاع البحر" (١٩٦١)، و"خمسة أسابيع فى بالون" (١٩٦٢)، و"سرب الجراد" (١٩٧٨)، والجزء الثانى من "بوسايدون": فيما بعد مغامرة بوسايدون" (١٩٧٩)، وهو الفيلم الذى حاول أن يعيش على نجاح الفيلم الأول.

كان ألين يعالج المأساة الحتمية فى الحياة الإنسانية، واستخدم التأثيرات باهظة التكاليف لى يجذب المتفرجين بعيدًا عن التليفزيون، برغم أنه أخرج للتليفزيون لاحقًا ثلاثة أفلام كوارث صغيرة: "معلق بخيط" (١٩٧٩)،

و"الكهف"، و"ليلة سقوط الجسر" (كلاهما في ١٩٨٣). ويقال أنه كان يعد لفيلم "مفقود في الفضاء" عندما توفي بأزمة قلبية في عام ١٩٩١.

مشاهدات مقترحة:

"البحر من حولنا" (١٩٥٢)، "قصة الإنسانية" (١٩٥٧)، "العالم المفقود" (١٩٦٠)، "رحلة إلى قاع البحر" (١٩٦١)، "خمسة أسابيع في بالون" (١٩٦٢)، "مغامرة بوسايدون" (١٩٧٢)، "الجحيم الشاهق" (١٩٧٤)، "سرب الجراد" (١٩٧٨)، "فيما بعد مغامرة بوسايدون" (١٩٧٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Doyle, Arthur Conan. *The Lost World*. New York: Doran, 1912.

Fox, Gardner. *Jules Verne's Five Weeks in a Balloon*. New York: Pyramid Books, 1962.

Leinster, Murray, and Irwin Allen. *Land of the Giants*. New York: Pyramid Books, 1968.

Sturgeon, Theodore. *Voyage to the Bottom of the Sea*. New York: Pyramid Books, 1961.

موريس ياكوار

التوزيع "Distribution"

داخل صناعة السينما، يقع التوزيع فى مكان متوسط بين الإنتاج والعرض، وهو يتضمن الوظائف التالية: المبيعات، أى ضمان عقود الإيجار للعرض فى ميعاد محدد، والإعلان الموجه إلى دور العرض من خلال الإصدارات السينمائية، أو من خلال المطبوعات ووسائل الاتصال الإلكترونية، وتوصيل النسخ إلى دور العرض، ثم طريقة العرض. وقد لعبت مدينة نيويورك - عاصمة وسائل الاتصال الأمريكية - دور مركز التوزيع لصناعة السينما طوال معظم تاريخ السينما. وكان التوزيع فى الأصل يخدم دور العرض السينمائية فقط فى الأسواق المحلية والأجنبية، لكن مع تطور التقنيات الإلكترونية الجديدة، فإنه يشمل الآن أيضاً الأسواق الفرعية مثل تليفزيون الشبكات، وتليفزيون الكابل، والفيديو المنزلى، والإنترنت. والتوزيع خارج دور العرض يشمل وظائف مشابهة، لكنه يخدم منظمات تعليمية، واجتماعية، ودينية، خارج دائرة العرض التجارى.

وعند توزيع فيلم روائى طويل، تقوم الشركة المنتجة بطلب رسوم من المنتج (هكذا فى الأصل، وربما الأذى: الموزع) بناء على العوائد الكلية (الإيجارات) التى سوف يتلقاها الفيلم. وفى هوليوود تتراوح الرسوم بين ٣٠ و ٥٠ فى المائة من إجمالى الإيرادات، تبعاً للسوق. وتظل هذه الرسوم سارية طوال مدة عقد التوزيع، ويعاد النظر فيها عند توزيع الفيلم فى "نافذة" جديدة،

مثل الفيديو المنزلى، أو تليفزيون الكيبل، أو شبكات التليفزيون. وعائدات هذه الرسوم تهدف إلى معادلة نفقات الموزع، للحفاظ على إدارة المبيعات، واستعادة تكاليف الدعاية والإعلانات، بالإضافة إلى تحقيق ربح. وعندما يقوم الموزع بتمويل فيلم روائى طويل، فإن هذه الرسوم تهدف أيضاً لتعويض الشركة عن تقبل مغامرة تمويل الإنتاج.

لقد كانت هوليوود تعمل على المستوى العالمى منذ العشرينيات. وكانت الشركات السينمائية الأمريكية تهيمن على الشاشات خارج البلاد كما تسيطر عليها داخل البلاد. وكانت هذه الشركات توزع الأفلام ذات الجاذبية الجماهيرية، وتحصل على نصيب الأسد من عائدات شباك التذاكر. وقبل الحرب العالمية الثانية كان ما يقرب من ثلث عائدات هوليوود يأتى من الخارج، وزادت هذه النسبة إلى النصف فى الستينيات. وعندما زاد الطلب على الترفيه السينمائى فى كل أنحاء العالم، خاصة فى أوروبا الغربية، ودول المحيط الهادى وأمريكا اللاتينية خلال الثمانينيات، دخلت هوليوود عصر العولمة. ومن الناحية العملية كانت العولمة تعنى أن الشركات السينمائية ترتقى فى عملياتها العالمية إلى موقع متميز من خلال التوسع "الأفقى" عندما تطرق أسواقاً جديدة فى أنحاء العالم، والتوسع "الرأسى" فى تكوين تحالفات مع المنتجين المستقلين لتوسيع قوائم الأفلام التى توزعها، ومن خلال "الشراكة" مع مستثمرين أجانب لضمان مصادر جديدة للتمويل. وأدى تحقيق هذه الأهداف إلى حركة دمج داخل هوليوود ما تزال تجرى حتى الآن. وسوف يكشف تاريخ هذه الاندماجات عن كيفية أن عمالقة وسائل الاتصال المعاصرين - مثل تايم وارنر، ونيوز كورب، وديزنى، وفياكوم - يقومون بحماية مواقعهم الحصينة بتعزيز قدراتهم فى مجال التوزيع.

الممارسات المبكرة

لأن الأفلام الأولى كانت بدعًا بصرية جديدة، فقد وصلت إلى الجمهور عن طريق الفودفيل، إذ كانت الشركات الرائدة تقوم بتوليف باقات، تتألف من آلة عرض، وعامل لآلة العرض، وأفلام، يرحلون مع فرق الفودفيل، ويقدمون فصولاً من عشر دقائق إلى عشرين دقيقة. وكان الفصل الجديد يتم تقديمه لأول مرة في دار عرض كبرى، في نيويورك، ثم ينتقل إلى دور عرض أخرى بعد ذلك. وهذا الشكل الذى يطلق عليه التوزيع "المتجول" كان مثاليًا لفن السينما الوليد، حين كان هناك عدد محدود من الموضوعات، والآلات، والعاملين المدربين عليها.

وبينما كانت الأفلام تجد طريقًا للعرض في مسارح الفودفيل في المدن الكبرى، فقد انضم الموزعون إلى هذا الطريق. فبمجرد أن أصبحت آلات العرض متاحة للشراء، قام العارضون بحمل الأفلام إلى المدن الصغرى في أمريكا، وعرضها في مدن الملاهى، وصالات الحفلات، والمحلات الخالية. وكان على هؤلاء العارضين في البداية أن يشتروا الأفلام من المنتجين، وهو أمر باهظ التكاليف، لكن خلق سوق لتبادل الأفلام منذ حوالى عام ١٩٠٣ حل المشكلة عندما أتاح للعارضين تأجير الأفلام مقابل مبلغ يمثل جزءًا فقط من قيمة الشراء، وهو ما ساعد على زيادة عدد دور العرض الرخيصة (نيكلوديون) منذ عام ١٩٠٥.

ولاستثمار هذا الطلب المتزايد على الترفيه السينمائي، قامت شركات الأفلام الرائدة بتكوين "شركة براءات اختراع الصور المتحركة" (MPPC) فى عام ١٩٠٩، وحاولت السيطرة على الصناعة، وقام هذا الاتحاد الاحتكارى (تراست) بوضع معايير لزمان الأفلام بحوالى خمس عشرة دقيقة،

وهو ما يمثل بكرة واحدة من ألف قدم، كما خلق نظامًا للتوزيع على المستوى القومى، بإعطاء تراخيص لمراكز تبادل الأفلام. وكان الهدف هو تزويد دور العرض بإمداد مستمر من الأفلام القصيرة لبرامج قد تتغير بشكل يومى. وفى عام ١٩١٠، قامت الشركة بالسيطرة على التوزيع بتكوين الشركة الفرعية "جنرال فيلم"، وبرغم أن القضاء حكم فى النهاية بأن تكوين "شركة براءات اختراع الصور المتحركة" غير قانونى، فإن هذا الاتحاد الاحتكارى حقق الاستقرار للصناعة. وعلى سبيل المثال فإن شركة "جنرال فيلم" قامت بتحسين الظروف المضطربة فى السوق، عندما طبقت نظام "تحديد المنطقة"، حيث لا تستطيع دور العرض فى منطقة معينة أن تعرض نفس الأفلام فى نفس الوقت، كما طبقت تصنيف دور العرض بحجمها ومكانها، كما قامت بتنظيم تحديد الأسعار، بالإضافة إلى معايير أخرى.

ومع ظهور الأفلام الروائية الطويلة، والتى حددتها الصناعة بأنها ذات البكرات العديدة والمضمون غير المعتاد الذى يستحق جزًا ودعاية خاصين، كان من المطلوب وضع نظام جديد للتوزيع لخلق مزيد من العائدات، التى تعوض نفقات الإنتاج العالية. فى البداية استخدم المنتجون والمستوردون طريقة "حقوق الولايات"، والتى تتضمن بيع حقوق التسويق، لفيلم محدد لمنطقة بعينها للموزعين فيها، والذين يقومون بتأجير الفيلم لدور العرض بسعر موحد أو على أساس النسبة. كما استخدم المنتجون والمستوردون العروض المتجولة لتسويق أفلامهم. وهذه الطريقة استغنت عن الوسطاء، وأتاحت للعارضين حجز دار للعرض على أساس نسبة من الإيرادات، ثم يرحلون إلى مكان آخر. وتلك الطريقة أتاحت للمنتج أو المستورد - وليس للموزع الفرعى - أن يحصل على أغلب إيرادات شباك التذاكر إذا حقق الفيلم نجاحًا تجاريًا. ومن عام ١٩١٢ إلى ١٩١٤، تم توزيع حوالى

٣٠٠ فيلم روائى باستخدام هذه الطرق. وكانت طرق توزيع حقوق الولايات، والعروض المتجولة، طرقاً مرضية لاستغلال فيلم واحد فى وقت واحد، لكن إذا أراد المنتجون توسيع وتنظيم إنتاجهم، وكان من الأفضل أن تكون هناك طريقة أخرى.

كان دابليو هودكينسون (١٨٨١-١٩٧١) يعمل سابقاً فى شركة "جنرال فيلم"، وخلق مثل هذا النظام فى عام ١٩١٤، عندما أقنع مجموعة من شركات تبادل حقوق الولايات الإقليمية أن يوحّدوا قواهم، لتكوين "شركة أفلام باراماونت"، وهى أول موزع قومى للأفلام الروائية. لقد ضمنت خطة هودكينسون لأصحاب دور العرض إمداداً مستمراً من الأفلام الروائية، لأن باراماونت سوف تساعد المنتجين على تمويل أفلامهم والإعلان عنها، من خلال التاجير المسبق الذى يتم جمعه من شركات تبادل الأفلام. وفى مقابل ذلك، فإن الشركة سوف تطالب المنتجين برسم توزيع ٣٥ فى المائة من حصيلة شباك التذاكر، لكى تغطى نفقاتها وتحقق هامش ربح جذاباً لأفضل المنتجين الأمريكيين، مثل شركة "قيماس بلايرز" لأدولف زوكور، وشركة جيسى إل لاسكى، ومنتجين آخرين، قاموا بالتوقيع على اتفاقات طويلة الأجل ضمنت لشركة باراماونت الحقوق الحصرية لأفلامها.

وكانت باراماونت تهدف إلى عرض ١٠٤ فلم كل عام، بما يكفى لملء زمن عرض يغير البرنامج مرتين كل أسبوع. وتعاقد أصحاب دور العرض على برنامج باراماونت كله فيما عرف باسم "الحجز مسبقاً" أو "الحجز بالجملة"، وبرغم أن هذا النظام سوف يساء استخدامه كثير، يبيع أفلام ضعيفة اعتماداً على وجود أفلام قوية، فإن هذا النظام كان عند بدئه يرضى كل الأطراف. كما قام هود كينسون بتصنيف دور العرض من دار

العرض التى تعرض الفيلم عرضًا أول إلى تلك التى تعرضه عرضًا خامسًا، اعتمادًا على حجم وحالة وموقع دار العرض (التي تكون فى مركز المدينة، أو فى مدينة كبرى، أو فى قرية). ومع زيادة "الهوس بالفيلم الروائى"، دخل موزعون آخرون فى أمريكا إلى السوق، من بينهم مترو بيكتشرز، ويونيفرسال، وشركة أفلام فوكس".

أقنع هذا التوسع الهائل فى صناعة وتجارة السينما أدولف زوكور (١٨٧٣-١٩٧٦) بضرورة اندماج باراماونت ومنتجياتها، ليس فقط من أجل التأثير على اقتصاديات مجال الإنتاج، لكن أيضًا للقبض على نصيب أكبر من السوق. واعترض هود كينسون على الفكرة، فقد كان رآيه أن الفروع الثلاثة لصناعة السينما - الإنتاج، والتوزيع، والعرض - يجب أن تبقى منفصلة، وأن الأفلام الجيدة، مع التوزيع الجيد، مع إدارة جيدة لدور العرض، سوف تؤدي إلى استقلال حيوى بينها. لكن لم يكن الممكن تجاهل رأى زوكور، فمن خلال سلسلة من المناورات المعقدة، قام زوكور بإزاحة هود كينسون فى يونيو ١٩١٦، ثم دمج فيماس بلايرز مع الاستوديو الذى كان يملكه جيسى لاسكى (١٨٨٠-١٩٥٨)، فقد كان كل منهما - منفصلين - يعتبران المنتج الأول والثانى فى أمريكا، لكنهما معًا - باعتبارهما "شركة فيماس بلايرز - لاسكى" - يمثلان طبقة لوحدها. وأصبحت باراماونت هى نراع التوزيع للشركة الجديدة. (أصبحت باراماونت فيما بعد اسم الشركة الأم). وعندما أكمل زوكور عمليات الدمج والاستحواذ فى ديسمبر ١٩١٧، كان قد خلق أكبر شركة سينمائية فى العالم. وبتطبيق المرحلة التالية من تفكيره، زاد زوكور من تأجير الأفلام، وتوسع فى برنامج الإنتاج، لذلك بحلول عام ١٩١٨ قامت باراماونت بتوزيع ٢٢٠ فيلمًا روائيًا طويلًا، وهو أكبر رقم فى عام واحد قبل أو بعد ذلك.

ممارسات نظام الاستوديو

أدت خطط زوكور إلى هجوم مضاد من أصحاب دور العرض الذين كانوا يعارضون سياساته، مما أدى في النهاية إلى حركة دمج خلقت صناعة متكاملة رأسياً، تتحكم فيه شركات تعد على أصابع اليد الواحدة، وذلك بنهاية العشرينيات، وهي بارامونت، إخوان وارنر، شركة ليو (إم جى إم)، شركة فوكس للقرن العشرين، آر كيه أوه. وخلال العصر الذهبي لهوليوود، التصق التوزيع بنظام "العرض - البيع بالنصفية - تحديد المنطقة"، فقد كانت أمريكا مقسمة إلى ثلاثين سوقاً، كل منها مقسمة إلى مناطق تحدد درجات دور العرض. وكانت دور العرض التي تعرض أفلاماً جديدة هي "العرض الأول"، وهي الموجودة في المناطق المركزية من العواصم الكبرى، ومملوكة أساساً بدوائر ذات علاقة بالشركات الكبرى، وتضم الواحدة منها آلاف المقاعد، وأسعار تذاكرها هي الأعلى، وتمثل حوالى ٥٠ فى المائة من كل عدد التذاكر المباعة. أما دور "العرض الثانى" فهي موجودة فى الأحياء، وأسعار تذاكرها أقل. وتأتى دور "العروض المتأخرة" والموجودة فى المجتمعات النائية، وأسعار تذاكرها هي الأدنى. وعبر الزمن، فإن أى فيلم روائى طويل يتم عرضه فى كل أنحاء البلاد من العواصم حتى القرى. وهذا النظام يشبه نظام السلع الاستهلاكية الأخرى: أولاً توجد فى المحلات المتخصصة، ثم توجد فى الأقسام العامة فى المحلات، ثم فى أماكن البيع الصغيرة.

وخلال فترة "الكساد الكبير"، انتشر نظام الفيلمين فى برنامج واحد. وبمثن تذكرة واحدة من أجل استجلاب الزبائن، وقد تطلب هذا النظام من الشركات الكبرى إنتاج نوعين من الأفلام الروائية الطويلة: الطبقة (أ)

والطبقة (ب). أما الأفلام من الطبقة (أ) فتقدم نجومًا، وقيمًا إنتاجية عالية، وتعتمد على رواية ومسرحيات شهيرة، أما أفلام الطبقة (ب) فكانت - فى أفضل الأحوال - أنماطاً فيلمية غير مكلفة يمكن اعتبارها من قبل الشركات على أنها مجرد ملء للوقت. ولكى تستعيد الشركات ما أنفقته على الأفلام ذات الجودة العالية، فإنها تقوم بتأجير هذه الأفلام على أساس نسبة مئوية من عائدات شبك التذاكر، بينما كانت الأفلام رخيصة التكاليف تباع بتسعيرة موحدة. وكان النوع الأول يساعد الشركات على الاستفادة من ازدهار شبك التذاكر، بينما كان النوع الثانى يساعدها على تغطية التكاليف، وأن تعمل استوديوهاتها بكل طاقتها.

وكانت الممارسات التى تقوم بها الصناعة: (عرض - تصفية - تحديد مناطق)، والبيع مسبقًا، والتمييز بين أسعار التذاكر، تستخدمها الشركات الكبرى لانتزاع أكبر أرباح ممكنة من السوق، وإيقاع أصحاب دور العرض فى موقع تابع. وكنتيجة لذلك فإن وزارة العدل الأمريكية رفعت قضية مضادة للاحتكار، ضد الشركات الكبرى فى عام ١٩٣٨، وبعد عشر سنوات وصلت "قضية باراماونت" - وهو الاسم الذى اشتهرت به - إلى المحكمة العليا، وفى قرار تاريخى قضت المحكمة بأن "الشركات الخمس الكبرى" تأمرت لاحتكار العرض، وأعلنت أن ممارسات هذه الشركات تمثل قيودًا غير قانونية على الصناعة، مثل البيع مسبقًا، حيث تقوم الشركات بتأجير أفلامها إلى أصحاب دور العرض المستقلين على أساس الكل أو لا شئ (بالجملة)، ومثل التصفية والعروض غير العادلة، التى تطيل فترة انتظار دور العرض الثانية والثالثة للأفلام الجديدة، بالإضافة إلى الاتفاقات التفضيلية بين الشركات الخمس الكبرى وبعضها البعض. ومن أجل كسر احتكار

العرض، قضت المحكمة العليا أن تفصل الشركات الخمس الكبرى بين سلاسل دور عرضها، وفروع الإنتاج والتوزيع. ورغم أن الشركات الكبرى ركزت إنتاجها على الأفلام الكبيرة، فإن الطلب على الأفلام منخفضة الميزانية ظل قوياً حتى دخول التلفزيون إلى الساحة خلال الخمسينيات، خاصة المدن الصغرى. لقد كانت الصناعة خلال الثلاثينيات والأربعينيات تحدد "أفلام استغلال موضوعات محددة" باعتبارها الأفلام التى تتناول مشكلات اجتماعية بطريقة مثيرة للعواطف، مثل فيلم شركة إخوان وارنر "أنا هارب من عصابة متسلسلة" (١٩٣٢)، والذي يكشف عن الظروف البائسة فى أحد سجون ولاية جورجيا، كذلك فيلم نفس الشركة "غضب أسود" (١٩٣٥)، الذى يتناول بشكل درامى القلاقل العمالية والصناعية فى مناجم الفحم فى ولاية بنسلفانيا. وبعد وصول التلفزيون، أصبحت أفلام استغلال الموضوعات مرتبطة بالأفلام قليلة التكاليف من نمط الخيال العلمى، والرعب، وموسيقى الروك أند رول، وأفلام السباق، والتى تهدف إلى جذب المراهقين ومرتادى دور عرض سينما مواقف السيارات. وكان توزيع هذه الأفلام يتم عن طريق المنتجين المستقلين والشركات الصغرى خارج التيار الرئيسى فى هوليوود، مثل إدوارد سمول (١٨٩١-١٩٧٧)، و"جانجل سام" كاتزمان فى شركة كولومبيا (١٩٠١-١٩٧٣)، وشركة ألابيد أرتيستس (مونوجرام سابقاً)، وشركة "أميريكان إنترناشيونال بيكتشرز" (إيه آى بى).

وبرغم أن "قرار قضية باراماونت" أعاد بناء تنظيم الصناعة، فإنه لم يقلل بأية حال أهمية الشركات الكبرى. فمن خلال السماح للشركات الكبرى بالاحتفاظ بفروعها الخاصة بالتوزيع، فإن القضاء - سواء كان معتمداً ذلك أم

لا - أعطى هذه الشركات الوسيلة للاستمرار فى التحكم فى السوق. والسبب هو أن تناقص الطلب على الأفلام خلال الخمسينيات أغلق سوق التوزيع أمام أى قادمين جدد، وكان التوزيع يمثل عائقاً كبيراً يصعب تجاوزه. فلكى يعمل الموزع بفاعلية، فإنه يحتاج إلى فريق مبيعات غير العالم وإلى رأسمال، لكى يمول من عشرين إلى ثلاثين فيلماً كل عام. وحيث أن السوق كان يستوعب أقل من الأفلام خلال تلك الفترة، فإنه كان يدعم عدداً محدوداً فقط من الموزعين، وهو ما يماثل بالتقريب العدد الذى كان موجوداً فى زمن "قضية باراماونت".

تسويق الفيلم الكبير

بعد الحرب العالمية الثانية، لم تعد الأمور قط كما كانت بالنسبة لصناعة السينما، فمنذ عام ١٩٤٧ بدأت رياح سوء الحظ تهب دون توقف لمدة عشر سنوات، تناقص خلالها عدد رواد السينما إلى النصف. كان السبب الرئيسى هو التلفزيون، الذى حل محل السينما باعتباره الوسيلة الأساسية للترفيه بالنسبة للشعب الأمريكى. وقللت الاستوديوهات من إنتاجها، وأصبح الجمهور أكثر انتقائية وتميزاً فى أذواق الفرجة على الأفلام. لذلك كانت الأفلام يتم إنتاجها وتوزيعها بشكل فردى. وخلال الستينيات، تبنت هوليوود توليفة الفيلم التجارى فائق النجاح لكى يصل إلى جمهور عريض. كانت التوليفة الجديدة: "اجعل الفيلم ضخماً، واجعل الجمهور يتفرج على شئ ضخم، وقم ببيع شئ ضخم"، ونجحت هذه التوليفة، ونتج عنها أفلام تستهدف الجمهور العائلى مثل "حول العالم فى ثمانين يوماً" (١٩٥٦)، و"بن هور" (١٩٥٩)، و"الخروج" (١٩٦٠)، و"صوت الموسيقى" (١٩٦٥)، و"عازف كمان على السطح" (١٩٧١).

وقام الفيلم الكبير بتغيير العلاقة الثلاثية (عرض - تصفية - تحديد منطقة) إلى علاقة ثنائية، فقد كان الفيلم التجارى فائق النجاح يعرض فى كل الأسواق، أولا فى دور عرض مختارة فى اتفاقات حصرية، ثم فى عدد كبير من دور العرض لجمع ما تبقى من إيرادات السوق. وهناك طريقة أخرى لوصف هذا النمط من التوزيع، هى "بطئ وسريع"، كما غيّر الفيلم التجارى فائق النجاح جداول العرض أيضا، فبدلا من عرض الأفلام طوال العام على فترات منتظمة، كانت الشركات تقدم أفلامها المهمة خلال أجازات الكريسماس وعيد الفصح وبداية الصيف.

سوق الأفلام الفنية

كانت الأفلام الأجنبية مستبعدة إلى حد كبير من السوق الأمريكية منذ العشرينيات، ولم تكن تصل إلى دور العرض فى الولايات المتحدة إلا بعد الحرب العالمية الثانية، حيث كان يتم عرضها فقط فى نيويورك وبعض مدن كبيرة قليلة أخرى. وبعد الحرب بدأ عرضها فى عدد متزايد من دور عرض سينما الفن فى أنحاء البلاد، وخلقت صناعة فرعية عرفت باسم سوق سينما الفن، والتي كانت مكرسة لشراء وتوزيع عرض الأفلام الناطقة بلغة أجنبية، والأفلام الناطقة باللغة الإنجليزية وتم إنتاجها فى الخارج. وبدأت موجات من الأفلام الروائية الطويلة، المستوردة من إيطاليا وفرنسا والسويد وبريطانيا واليابان، فى الدخول إلى البلاد، ومنها أفلام كلاسيكية مثل "روما مدينة مفتوحة" (روبيرتو روسيليني، ١٩٤٥)، و"أجازة مسيو أولو" (جاك تاتى، ١٩٥٣)، و"الختم السابع" (إنجمار بيرجمان، ١٩٥٧)، و"هاملت" (لورانس أوليفيه، ١٩٤٨)، و"راشومون" (أكيرا كيروساوا، ١٩٥١). لم تكن هذه الأفلام الأجنبية تحقق نجاحًا تجاريًا بالمقارنة مع أفلام هوليوود، لكن تأثيرها على الثقافة السينمائية الأمريكية كان هائلا. وأصبحت موضوعًا منتظمًا

تتناوله المقالات والمراجعات النقدية فى جريدة "نيويورك تايمز"، والمجلات ذات التوزيع الجماهيرى، والدوريات الموجهة للمتقنين، والصحافة السينمائية. كما كان يتم ترويجها بواسطة المتاحف، والمهرجانات السينمائية، وأقسام السينما والأدب فى الجامعات فى كل أنحاء البلاد.

وكان توزيع الأفلام الأجنبية يتم فى الأصل عن طريق شركات مستقلة صغيرة تعمل فى نيويورك، مثل جوزيف بورستين، ويانوس فيلمز، ولوبيرت فيلمز، لكن بحلول الستينيات كانت هوليوود قد سيطرت على سوق سينما الفن، حيث أصبحت الإمكانية التجارية لها واضحة عندما حطمت بعض هذه الأفلام أرقامًا قياسية فى شباك التذاكر، مثل فيلم "وخلق الله المرأة" (روجيه فاديم، ١٩٥٦) من بطولة بريجيت باردو، وفيلم "ليس يوم الأحد أبدًا" (جول داسان، ١٩٦٠) من بطولة ميلينا ميركورى. ولأن الأفلام الأجنبية قد تواجه صعوبة فى الحصول على موافقة من "إدارة ميثاق الإنتاج" (الرقابة) بسبب مضمونها الجنسى، فقد التفت الشركات الكبرى حول المشكلة بتكوين فروع لتوزيع أفلام الفن، والتي إما تكون حصلت على حقوق توزيع أفلام مكتملة، أو أنها تقوم بتكوين تحالفات مع فنانين جدد وتقديم تمويل الإنتاج لمخرجين شباب. وسرعان ما كانت الشركات الكبرى قد استحوذت على أهم المخرجين "المؤلفين" الأوروبيين، مثل مايكلانجلو أنطونيونى (ولد عام ١٩١٢)، ولوكينو فيسكونتى (١٩٠٦-١٩٧٦)، وفيديريكو فيليني (١٩٢٠-١٩٩٣) من إيطاليا، وتونى ريتشاردسون (١٩٢٨-١٩٩١)، وجوزيف لوزى (١٩٠٩-١٩٨٤)، وكاريل رايز (١٩٢٦-٢٠٠٢) من بريطانيا، وفرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤)، وجان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠)، ولوى مال (١٩٣٢-١٩٩٥)، وإيريك رومير (ولد عام ١٩٢٠) من فرنسا، وإنجمار بيرجمان (ولد عام ١٩١٨) من السويد.

وتشكل الجمهور الرئيسى للأفلام الأجنبية من جيل الأمريكيين "عشاق السينما"، وطلبة الجامعات فى عمر العشرينيات والثلاثينيات. وكنتيجة لهذا الاهتمام فى الأوساط الطلابية، بدأت الكليات والجامعات فى تقديم مناهج دراسية فى تاريخ ونظريات ونقد السينما، كما دعمت ما يقدر بحوالى أربعة آلاف جمعية سينمائية، كان يرتادها حوالى ٢,٥ مليون متفرج كل عام منذ ١٩٦٨. وكانت الأفلام الأجنبية هى المادة الأساسية لهذه الجمعيات، التى عرضت أيضًا كلاسيكيات هوليوودية، وأفلامًا تسجيلية وتجريبية. ولرعاية وتشجيع هذا الجمهور فيما يسمى سوق الـ ١٦ مم خارج دور العرض التجارية، قام موزعو الأفلام الأجنبية المستقلون، مثل يانوس فيلمز، ونيويورك فيلمز، بالتوقف عن توزيع سينما الفن المعتادة، وركزت على المشهد الجامعى، وسرعان ما انضم إليها شركات هوليوود الكبرى التى كانت بدورها تريد نصيبها من الكعكة. وحيث إن الأفلام الفنية التى كان يتم توزيعها قد صنعت بالفعل أسماء فى السوق التجارية وفى وسائط الاتصال الأمريكية، فإن الشركات التى كانت تتعامل مع سوق الـ ١٦ مم روجت لقوائمها من خلال الكتالوجات أساسًا، والتى كانت تحتوى أساسًا على وصف لمضمون الأفلام وشروط إيجارها. لقد كان هذا السوق موجودًا منذ الثلاثينيات، وحصل على معظم تجارته من تأجير الأفلام التعليمية للجامعات والمدارس حتى جاءت الأفلام الأجنبية.

وتناقصت سوق سينما الفن بعد عام ١٩٦٩، عندما بدأت الأفلام الأمريكية ذات المضمون الموجه للكبار فقط فى استهداف سوق الشباب، مثل فيلم "فى لهيب الليل" (١٩٦٧)، و"الخريج" (١٩٦٧)، و"بونى وكلايد" (١٩٦٧)، والتى حققت نجاحًا كبيرًا. كما حدث أقول لميثاق الإنتاج (الرقابة)

فى عام ١٩٦٨، وثورة ثقافية فى الولايات المتحدة، مما استهل فترة من الصراحة غير المسبوقة فى السينما الأمريكية، تفوقت على كل ما عداها فى دوائر سينما الفن. وبرغم أن الجمعيات السينمائية فى الجامعات حلت محل دور عرض سينما الفن خلال السبعينيات، فإنها هى ذاتها تناقصت عندما قدمت سوق الفيديو المنزلى عددًا ضخمًا من الأفلام القديمة - الأجنبية والمحلية - والمتاحة للإيجار. ومنذ عام ١٩٧٠، أصبح سوق سينما الفن يمثل دائرة عمل ضيقة تعتمد على الأفلام الناطقة بلغات أجنبية، أو الناطقة بالإنجليزية والتى تم إنتاجها فى الخارج بدون أى دعم أمريكى. وبرغم أن الشركات الكبرى عاودت الدخول إلى سوق سينما الفن خلال التسعينيات، سواء بتكوين أقسام للكلاسيكيات أو بالاستحواذ على الموزعين المستقلين الناجحين، مثل ميراماكس و"تيولاين فيلمز"، فإن هذه السوق استمرت فى تحقيق القليل فقط من الأفلام الناجحة كل عام.

الأسواق الثانوية

قبل التلفزيون كانت الأفلام الروائية الطويلة تكاد أن تقتصر فى عرضها على دور العرض التجارية فقط، لكن بعد ظهور التلفزيون ساهم هذا الوسيط الجديد فى إطالة العمر التجارى للأفلام بخلق أسواق ثانوية مساعدة. وكانت الاستوديوهات خلال الخمسينيات فى حاجة ماسة إلى المال، لذلك باعت مكتباتها من أفلام ما قبل عام ١٩٤٨ للاتحادات التلفزيونية، التى قامت بتأجيرها لمدد معينة للمحطات التلفزيونية المحلية لتملاً برامجها. وكانت الاستوديوهات حرة فى التخلص من أفلام ما قبل عام ١٩٤٨ لأنها كانت تتحكم فى حقوق البث التلفزيونى وكل حقوق الأسواق الثانوية الأخرى. أما

مبيعات أفضل الأفلام الهوليوودية الحديثة للتلفزيون فلم تحدث إلا فى عام ١٩٦٠، عندما وصلت هوليوود إلى اتفاق مع نقابات الفنانين فيما يتعلق بالتعويض المناسب. وأصبحت شبكة "إن بى سى" هى الأولى فى استخدام أفلام ما بعد عام ١٩٤٨ فى البث فى الأوقات الرئيسية، وذلك فى خريف عام ١٩٦١، مع انطلاق برنامجها "ليلة السبت فى الأفلام مع إن بى سى"، وتبعتها شبكة "إيه بى سى" فى عام ١٩٦٢، ثم "سى بى إس" فى عام ١٩٦٥.

وهكذا أصبحت الشبكات التلفزيونية منذ الستينيات سوقاً ثانية لتسويق الأفلام التجارية. كما خلق تطور الفيديو المنزلى. وتلفزيون "الدفع مقابل المشاهدة"، أسواقاً ثانوية إضافية للأفلام الروائية. والآن بعد أن يكمل الفيلم الروائى عروضه فى دور العرض، يتم عرضه فى "النوافذ التالية على فترات محددة: أولاً مع الفيديو المنزلى والدفع مقابل المشاهدة، ثم فى تلفزيون الكابل، وأخيراً فى الشبكات التلفزيونية. وعندما يمضى فيلم فى قنوات التوزيع هذه، فإنه يتم استغلاله فى كل سوق على حدة، مع استثناء الفيديو المنزلى حيث يصبح مفتوحاً دون نهاية. وعند كل نقطة من هذا المسار، يتناقص سعر الفيلم للمستهلك التالى: يتم عرض الأفلام أولاً فى دور العرض بأعلى سعر لزبائن "الأعلى جودة"، أى الناس المتعطشين لرؤية الأفلام، ويقبلون دفع ثمن التذكرة، ثم يتم عرض الأفلام بعد ذلك إلى زبائن "الأقل جودة" بأسعار تقل مع الزمن. لذلك فإن الزبون الذى يرضى بالانتظار زمناً طويلاً بما فيه الكفاية سوف يستطيع فى النهاية أن يرى فيلمه المفضل "مجاناً" فى تلفزيون الشبكات. وتوزيع الأفلام بهذه الطريقة يتيح للموزع أن يطرق كل قطاع من السوق بطريقة منظمة، وبأسعار تتناسب مع الطلب. وأصبح سوق الفيديو المنزلى هو الأكثر ربحاً بين الأسواق الثانوية، وبحلول عام ١٩٨٩ تفوق على عائدات شبكات التذاكر المحلى بمقدار الضعف.

سوق البورنوجرافيا

كما قامت نظم التوزيع الإلكترونية بخلق أسواق ثانوية مساعدة جديدة للأفلام الروائية الطويلة، فإنها خلقت أيضًا قنوات توزيع جديدة للبورنوجرافيا، التي كانت من قبل صناعة سرية تعمل بشكل هامشي، لكنها أصبحت الآن سوقًا داخل التيار الرئيسي. فقد أتاح مشغل شرائط الفيديو لأفلام البورنوجرافيا أن تدخل المنازل في الثمانينيات، ويمكن الآن شراء هذه الأفلام أو تأجيرها من محلات الفيديو والموسيقى، ومن سلاسل المحلات المتخصصة في ذلك، ويمكن طلبها في المنزل وفي الفنادق الفاخرة عبر تليفزيون الكابل من خلال طريقة "الفيديو تحت الطلب"، كما يمكن الحصول عليها من الإنترنت. إن القبول واسع النطاق للبورنوجرافيا خلق صناعة تنافس هوليوود في عائداتها وحجمها. وهي تتركز بالقرب من وادي سان فيرناندو، وتتألف من ٧٥ إلى ٨٥ شركة إنتاج كبرى تصنع آلافًا من العناوين كل عام وتحصل على عائدات تقدر بمليارات الدولارات.

هوليوود الجديدة

بعد الدخول في فترة دمج بين الشركات في أواخر الستينيات وخلال السبعينيات، فإن "هوليوود الجديدة" التي نتجت عن ذلك استهدفت جمهور الشباب بشكل يكاد أن يكون حصريًا. وللوصول إلى هذا الجمهور - الذي يتألف من القطاع السكاني للمراهقين ومن هم قبل سن المراهقة، وعشاق السينما بين سن العاشرة والرابعة والعشرين - طورت الاستوديوهات فكرة واضحة عن الأفلام فائقة النجاح التي تقدم النجوم في سوق دور عرض

السينما السائدة. ومضت الأفلام فائقة النجاح تعرض جنباً إلى جنب مع العرض في أكثر الفترات جماهيرية، وهى الأسابيع الأربعة عشر في الصيف خلال فترات إجازات المدارس. ومنذ فيلم "الفك المفترس" أصبحت هذه الطريقة هى وسيلة سريعة لاستعادة نفقات الإنتاج، بعرض الفيلم لأول مرة فى أكثر من ألفى دار عرض فى وقت واحد، مدعوماً بحملة إعلانية مكثفة فى كل أنحاء البلاد. وقد استفاد هذا النظام من تغيرات التوزيعات السكانية بخدمة دور عرض مراكز التسويق فى الضواحي، بعيداً عن وسط المدينة الذى يزداد تدهوراً، وأقول دور العرض الفاخرة فيه.

وبرغم أن التلفزيون قد أصبح بالفعل وسيطاً قوياً للإعلان، فقد استمرت حملات هوليوود الإعلانية فى الاعتماد على الوسيط المطبوع فقط حتى السبعينيات، عندئذ أصبح التلفزيون هو الوسيط الأساسى للإعلان عن معظم الأفلام. وبدأت الاستوديوهات فى الاعتماد أكثر على إعلانات الوسائط الجماهيرية لكى تتبع أفلامها، وأصبحت الآن تكاليف بيع أحد الأفلام تكاد أن تقارب تكاليف إنتاجه. وفى الوقت ذاته، اعتمدت الاستوديوهات بشكل تزايد على تجارة السلع المرتبطة بالأفلام. كانت هذه التجارة فى السابق شكلاً من أشكال الإعلان، لكن منذ السبعينيات أصبحت مبيعات هذه السلع - مثل التيشيرتات والدمى - تمثل ربحاً أساسياً. وقادت شركة ديزنى هذا الاتجاه عندما قامت بترخيص حقوق شخصيات أفلامها، والتحقّت الاستوديوهات الأخرى بالركب، كما فى حالة فيلمى شركة فوكس للقرن العشرين "حرب النجوم" (١٩٧٧) و"الإمبراطورية ترد الهجوم" (١٩٨٠)، وفيلم شركة كولومبيا "لقاءات قريبة من النوع الثالث" (١٩٧٧)، وفيلم شركة يونيفرسال "إي تى" (١٩٨٢)، وفيلم شركة وارنر "سوبرمان" (١٩٧٨)، وقد تتفوق مبيعات هذه السلع أحياناً على إيرادات شباك التذاكر.

كما اعتمدت هوليوود بشكل متزايد على أبحاث السوق فى تصميم حملاتها الإعلانية. فخلال عصر نظام الأسطوديو، كانت الشركات تعتمد أحياناً على العروض الخاصة لاختبار أفلامها الجديدة، بأن تطلب من جمهور هذه العروض تعليقات مكتوبة بعد الفرجة. أما فى هوليوود الجديدة، استخدمت الشركة وسائل أكثر تعقيداً. وأصبحت شركة كولومبيا هى الأكثر اعتماداً على الأبحاث بين الشركات الكبرى، عندما استحوذت شركة كوكاكولا عليها فى عام ١٩٨٢، واختبرت اقتراحاً بإمكانية تسويق الأفلام التى يتم بها تسويق المشروبات. واستخدمت فى البداية أبحاث تسويقية لتقييم الإعلانات فى الصحف، وفى التلفزيون، والإذاعة، فى محاولة للحصول على رد فعل الجمهور قبل أن يخصص الموزع مبلغاً كبيراً من المال للحملة الإعلانية. وكانت هذه الاختبارات تهدف إلى الكشف عن كيفية تصنيف الفيلم اعتماداً على نمطه الفيلمي، وخلق مكان تنافسى له فى السوق، وتحديد الجمهور المستهدف، واختيار الوسائط الأفضل للوصول إلى هذا الجمهور المستهدف.

كانت هذه الاختبارات تجرى بعد الانتهاء من الفيلم وقبل عرضه. وفى فترة لاحقة، استخدمت الشركات التسويق قبل الإنتاج، فى محاولة لاكتشاف ما قد يريده الجمهور. وعلى سبيل المثال فإن هذا الاختبار قبل الإنتاج كان يهدف للحصول على رد فعل المتفرج تجاه أفكار الأفلام، أو تجاه عناصرها الأساسية، بينما يكون الفيلم فى مرحلة ما قبل التصوير، أو عندما تكون الشركة فى مرحلة ما قبل التصوير، أو عندما تكون الشركة فى مرحلة اختياره لكى تنتجه. ومن حسن الحظ أن المسؤولين التنفيذيين فى الشركات لم يكتشفوا قط ما الذى يدفع الجمهور لأن يرى فيلماً، كما لم يستطيعوا أن يحددوا مقدماً ما هى عناصر الفيلم الناجح. لقد ظلت عدم القدرة على التنبؤ برد فعل الجمهور عاملاً مهماً فى صنع الأفلام باعتبارها شكلاً فنياً حياً على الدوام.

انظر أيضاً:

"العرض"، "السينما المستقلة"، "الدعاية والترويج"، "نظام الاستوديو"،
"التلفزيون" "دور العرض".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Balio, Tino. *United Artists: The Company That Changed the Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.
- Conant, Michael. *Antitrust in the Motion Picture Industry*. Berkeley: University of California Press, 1960.
- Dale, Martin. *The Movie Game: The Film Business in Britain, Europe, and America*. London: Cassell, 1997.
- Daly, David A. *A Comparison of Exhibition and Distribution in Three Recent Motion Pictures*. New York: Arno, 1980.
- Goldberg, Fred. *Motion Picture Marketing and Distribution*. Boston: Focal Press, 1991.
- Guback, Thomas H. *The International Film Industry*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.
- Lewis, Howard T. *The Motion Picture Industry*. New York: Van Nostrand, 1933.
- Mayer, Michael. *Foreign Films on American Screens*. New York: Arco, 1965.
- Squire, Jason E., ed. *The Movie Business Book*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1983.
- Wilinsky, Barbara. *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Wyatt, Justin. *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press, 1994.

كتب هذا الفصل: تينو باليو

ستيفن جيه روس

(ولد باسم ستيفن جاي ريشنيتز، بروكلين،
نيويورك، في ١٩ سبتمبر ١٩٢٧، توفي في ٢٠
ديسمبر ١٩٩٢).

يعتبر ستيفن جيه روس هو صانع الصفقات الكامل في صناعة السينما،
وكانت أعظم صفقاته تدبير الاندماج بين شركته "اتصالات وارنر" مع شركة
"تايم" في ١٩٨٩ لتكوين "تايم وارنر"، أكبر شركة ترفيه ووسائل اتصال في
العالم. كان روس يتوقع أن تكون هناك حاجة لتقوية قدرات شركة "اتصالات
وارنر" على التوزيع عندما دخلت هوليوود عصر العولمة، لذلك توسط في
صفقة بأربعة عشر مليار دولار تجمع بين شركته التي تضم التسجيلات،
والكتب، ونظم تليفزيون الكابل، والأستوديو في هوليوود، مع مجلات
إمبراطورية تايم للنشر. وأصبح روس هو رئيس الشركة، ومساعد الرئيس
التنفيذي لشركة تايم وارنر، وأخذ تعويضًا بما يقرب من ٨٠ مليون دولار
في عام ١٩٩٠، أكثر من أي مسئول تنفيذي في أية شركة عامة.

بدأ روس حياته العملية خلال فترة الكساد الكبير ببيع السراويل في
أسواق الملابس في نيويورك. وتزوج كارول روزنتال في عام ١٩٥٤،

وانضم لوالد زوجته فى عمل الجنازات فى مانهاتن، ووضع خطة لتأجير سيارات الشركة فى غير أوقات العمل، مما أدى فى النهاية لإقامة شركة "خدمات كينى الوطنية" التى يرأسها روس، التى كانت تعمل فى مجال إقامة الجنازات، ووكالة تأجير السيارات، ومواقف السيارات والجراجات، وخدمة صيانة المباني. وتوسع روس إلى صناعات الترفيه بشراء وكالة أشلى فيماس للفنانين فى عام ١٩٦٧، ثم اشترى إخوان وارنر/ سفن آر تس التى كانت تعاني من المصاعب فى عام ١٩٦٩، واتحاد تليفزيونى فى تورنتو كان يضم أستوديو لشركة وارنر، ومكتبة تضم أفلامًا وتسجيلات لفترة ما بعد ١٩٤٨. ثم أقام فروغا للشركة فى تليفزيون الكيبل عندما أطلق شركة اتصالات وارنر/ إيمكس، فى شراكة مع أميركان إكسبريس (اشترى نصيبها بعد ذلك)، وأضاف فى النهاية ألعاب الأطفال، وأدوات التجميل، وألعاب الفيديو، وأشياء أخرى، وأعاد تسمية الشركة باسم "وارنر للاتصالات" فى عام ١٩٧٢ بعد أن باع شركة كينى القديمة.

وبعد انهيار ألعاب فيديو وارنر فى عام ١٩٨٢، قلص روس الشركة، وبيع فروعها لى تصبح شركة مندمجة متكاملة رأسياً تعمل فى مجالات السينما وبرامج التليفزيون، والموسيقى المسجلة، ونشر الكتب. وأتاحت إعادة بناء الشركة قدرًا من التنوع، كما ساعدتها على تلبية الطلب المتزايد فى أنحاء العالم على الأفلام الروائية والبرامج التليفزيونية، وشرائط الفيديو والأقراص المدمجة، وتليفزيون الكيبل.

وخلال إدارة روس كان قسم وارنر للسينما يحصل دائمًا على النصيب الأفضل فى شباك التذاكر، بإنتاج أفلام جماهيرية ناجحة مثل سلاسل "سوبرمان" و"باتمان" و"السلاح الفتاك"، وفيلم ستيفن سبيلبيرج "اللون

القرمزي" (١٩٨٥)، والعديد من أفلام الأكشن لكلينت إيستوود بما في ذلك "لا يمكن غفرانه" (١٩٩٢) الذي فاز بجائزتي أوسكار لأفضل فيلم وأفضل مخرج. وواجه روس انتقادًا لأنه أَرهق الشركة بالعديد من الديون لكي يدفع تكاليف الاندماج مع شركة تايم، ولكي يتعامل معاملة مسرفة مع نجوم وارنر. ومع ذلك يظل روس في الذاكرة؛ لأنه التاجر المبدع الذي قبل الكثير من المخاطرة لتحقيق رؤيته في عالم وسائط الاتصال في عصر العولمة.

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bruck, Connie. *Master of the Game: Steve Ross and the Creation of Time Warner*. New York: Simon & Schuster, 1994.

Klein, Alec. *Stealing Time: Steve Case, Jerry Levin, and the Collapse of AOL Time Warner*. New York: Simon & Schuster, 2003.

تَينو باليو

السينما التسجيلية "Documentary"

تستغل السينما التسجيلية صلة الكاميرا بتسجيل سطح الأشياء، وهى ما أسماه صاحب النظرية السينمائية الواقعية سيجفريد كراكاور "صلة" القرابة بين السينما والوسيط الفوتوغرافى فى النقاط "الحياة فى شكلها الخام". وحتى قبل اختراع الصور المتحركة، كان المصورون الفوتوغرافيون فى القرن التاسع عشر، مثل إدوارد مايبيريدج (١٨٣٠-١٩٠٤)، الذى صنع سلاسل "حركة الحيوانات"، يوضحون إلى أى مدى تستطيع الكاميرا أن تكشف لنا عن الحقائق وتفاصيل العالم، والتى لا نستطيع إدراكها بالعين المجردة.

وتختلف الصور التسجيلية عن الواقع الروائى لأنها تملك إشارة قوية إلى الواقع التاريخى؛ لذلك فإن الأفلام التسجيلية منفردة فى أنها تشبك مع وتهتم بما يطلق عليه صاحب النظرية التسجيلية بيل نيكولز: "عشق المعرفة"، أو متعة معرفة ما فى العالم الحقيقى. وفى الوقت ذاته وأيا ما كانت المؤثرات الخاصة فى فيلم روائى مدهشة، فإن مشهد احتضار فى فيلم روائى لا يمكنه أن يتسبب فى نفس النوع من الرعب الذى تحققه مثلا لقطات اغتيال الرئيس جون إف كينيدي، أو انفجار مكوك الفضاء تشالينجر كما التقطته كاميرات نشرات الأخبار التلفزيونية؛ لذلك تملك السينما التسجيلية قدرة على إحداث تغير فى المتفرج، إما بأن تؤثر فى المواقف، أو تزيد من الفهم، أو تقنع باتخاذ فعل، ولهذا السبب فإن السينما التسجيلية استخدمت للأغراض الدعائية، بشكل صريح أو متضمن.

كان جون جريرسون (١٨٩٨-١٩٧٢) سينمائيًا، ومنتجًا، ورائدًا لحركة السينما التسجيلية البريطانية خلال العشرينيات، وهو الذى صك مصطلح "تسجيلي" (يمكن الترجمة أيضًا إلى "وثائقي") فى مقالة له عن فيلم روبرت فلاهيرتى "موانا" (١٩٢٦). وكتب أن الفيلم "حكاية بصرية لأحداث يوم من حياة شاب من أهل بولينيزيا وعائلته، وهو فيلم له قيمة وثائقية"، لأن الكاميرا اقتنصت وكشفت عن حقائق حول ثقافة بولينيزيا (هاردى، ص ١١). وبرغم أن مثل هذه التأكيدات سوف تجد من يعارضها باعتبارها تحيزًا وافتراسات مسبقة من جانب "العالم الأول"، فإنه بالنسبة لسينمائيين من جيل جريرسون فإن علاقة الكاميرا بالواقع الذى تصوره كانت علاقة أبسط ولا تحتوى على إشكاليات.

وبسبب هذا التنوع الأسلوبى الكبير للأفلام التى تصنف عادة باعتبارها لاروائية، فإن من الصعب تعريف ما هو تسجيلي. ومن أجل السعى إلى تعريف شامل، فإن أغلب التعريفات هى بالضرورة غامضة ومضطربة، ولا تقدم وصفًا بقدر ما تقدم وصفة. وكما يلاحظ نيكولز: "التسجيلي باعتباره مفهومًا أو ممارسة لا يحتل منطقة محددة، وهو يشمل مجموعة غير محددة من التقنيات، ويعالج مجموعة غير ثابتة من الموضوعات، ويتبنى تصنيفات لانهائية من الأشكال والأساليب والطرق" (ص ١٢). ومن الواضح أنه لا يمكن فهم السينما التسجيلية باعتبارها نمطًا بالطريقة التى نفهم بها الأنماط الفيلمية فى السينما الروائية التجارية، ومع ذلك فهما كان أسلوب الأفلام التسجيلية، فإنها جميعًا تقدم حقائق حول العالم الحقيقى. إذن ربما كان التعريف الأكثر فائدة هو التعريف الذى قدمه جريرسون: "المعالجة الإبداعية للحقائق"، وهو تعريف ليس موجزًا فقط، لكنه يشمل كلا من صلة السينما

التسجيلية بالعالم الحقيقي (الحقائق)، وتأثير السينمائي الحتمى فى صياغة هذه الحقائق (المعالجة الإبداعية). وبالطبع فإن المشكلة الدائمة بالنسبة للسينمائيين التسجيليين، والنقاد والجمهور أيضاً، هى تحقيق التوازن الدقيق بين هذين الجانبين.

البدايات

كانت السينما التسجيلية مهمة فى التطور المبكر للسينما. إن تاريخ السينما بدأ تقليدياً فى عام ١٨٩٥، عندما قدم لوى وأوجست لوميير عرضاً عاماً لأول برامج لأفلامهما القصيرة، "جراف كافيه" فى باريس، وكان من عناوين هذه الأفلام "العمال يغادرون مصنع لوميير" (١٨٩٥)، و"وصول قطار" (١٨٩٥)، و"إطعام الطفل" (١٨٩٥)، وكانت أفلام لوميير شرائح قصيرة من الحياة، التقطتها الكاميرا. وطبقاً لمؤرخ وسائط الاتصال إيريك بارنو، كانت برامج لوميير مشهورة لدرجة أنه خلال عامين كان هناك حوالى مائة من عمال العرض فى كل أنحاء العالم، وكانوا أيضاً يصورون أفلاماً جديدة تزيد من قائمة أفلام لوميير (ص ١٣). وأنشئت عديد من الشركات السينمائية الجديدة عند نهاية القرن، وقدمت عناوين لاروائية، خاصة أفلام السفر والرحلات. فلم يكن قد أصبحت الرحلات عبر العالم شائعة بعد، حيث يحمل كل سائح الكاميرا الخاصة به، لذلك فإن مشاهد البلاد الأجنبية والحياة فيها لها جاذبية غرائبية كبيرة لزبائن السينما، الذين كان أغلبهم من الطبقة العاملة، غير القادرين على تدبير مصروفات السفر والرحلات.

وعندما قام سينمائيون مثل إدوين إس بورتر (١٨٧٠-١٩٤١) ودي دابلو جريفث (١٨٧٥-١٩٤٨) بإتقان تقنيات المونتاج، من أجل تطوير رواية القصص السينمائية، كانت الأفلام الروائية تعاني من الخفوت السريع في الجماهيرية أمام الأفلام الروائية، التي كانت تستخدم المونتاج والتقنيات السينمائية الأخرى مثل التكوين وحركة الكاميرا، لكي تجذب المتفرج عاطفياً - وكنتيجة لذلك، اتخذت السينما اللاروائية موقعاً تابعاً، وأصبحت لدور العرض هي الجرائد السينمائية وأفلام الرحلات، أو أحد العروض القصيرة التي تعرض قبل الفيلم الروائي الطويل. وهكذا ظلت السينما التسجيلية على هامش سينما التيار السائد، ومن حين لآخر كانت تصنع فيلماً طويلاً يحاول أن يجد فرصة للتوزيع في دور العرض التجارية.

وفي برامج السينما التجارية، وجدت السينما التسجيلية مكاناً ضيقاً في شكل الجرائد السينمائية التي أصبحت معتادة في العروض التجارية، مع المقدمات الإعلانية عن العرض القادم، وأفلام الكارتون، وكلها كدعم للأفلام الروائية الطويلة. وبرغم أن الجرائد السينمائية كانت تقدم فقط أخباراً عن الأحداث بعد وقوعها، فإنها أعجبت الجمهور لأنها كانت تقدم له معاشة للحدث غير موجودة في الصحف التي كانت ميزتها تقديم خبر عن الحدث خلال زمن قصير. وكانت كل جريدة سينمائية تقدم تغطية لعدة أحداث، وبعد ظهور السينما الناطقة كانت تحتوي على تعليق من خارج الكادر يرشد الجمهور ويعلمه. وبدأت "أخبار باتيه" في الولايات المتحدة بواسطة الفرنسي تشارل باتيه (١٨٦٣-١٩٥٧) في عام ١٩١٠، وأصبحت جماهيرية حتى إن الشركات واستوديوهات أخرى - مثل هيرست، ويونيفرسال، وباراماونت، وفوكس، دخلت في عام ١٩١٢ إلى مجال الجرائد السينمائية. وفي الفيلم

الشهير للمخرج أورسون ويلز "المواطن كين" (١٩٤١)، نجد افتراضاً بأن تقاليد الجريدة السينمائية أصبحت مألوفاً بما فيه الكفاية لجمهور السينما، حتى إنه يحاكي هذه التقاليد بتقديم جريدة سينمائية تحمل اسم "الأخبار فى المسار"، لتكون أداة لتقديم الشخصيات والحدث، وفى الوقت ذاته محاكاة ساخرة من الجرائد السينمائية، خاصة جريدة لوى دو روشمون "مسار الزمن". واستمرت الجرائد السينمائية حتى الخمسينيات، حتى اختفاء عروض الفيلمين فى برنامج واحد، وظهور التلفزيون، الذى كانت نشرات أخباره المسائية تقدم إحساساً أكبر بكثير من المباشرة والحميمية وسرعة نقل الخبر، مما تستطيعه الجرائد السينمائية.

وفى عام ١٩٢٢، قام روبرت فلاهيرتى (١٨٨٤-١٩٥١) - المكتشف والمنقب السابق، وصاحب الخبرة القليلة فى التصوير السينمائى - بتقديم فيلم "نانوك من الشمال"، الذى يدور حول حياة قبيلة إينويت (من الإسكيمو - المترجم) فى أقصى شمال كندا، وهو الفيلم الذى أوضح أن الفيلم التسجيلى يمكن أن يكون فناً وترفيهاً فى وقت واحد. استخدم فلاهيرتى ببراعة تقنيات السينما الروائية، مثل اللقطات القريبة، والمونتاج المتوازى، لكى يجعل المتفرج يتفاعل مع عالم نانوك. وتجاوز هذا الفيلم عزلة المتفرج وهو يشاهد المناظر الطبيعية من بعيد فى أفلام الرحلات التقليدية، لكى يقدم رؤية شاعرية لقدرة الإنسان على البقاء فى مواجهة عناصر الطبيعة. إن الفيلم يعرض المصاعب التى يواجهها نانوك فى العثور على الغذاء فى جليد القطب الشمالى، وفى الوقت ذاته يخلق إحساساً حميمياً بهم كأفراد يمكن أن يهتم المتفرج بشأنهم (برغم أن ذلك قد ينزل إلى مستوى النظرة المتعالية، عندما نرى على الشاشة تعليقاً يصف نانوك بأنه "الإسكيمو الذى يأخذ حياته

ببساطة"). حقق "نانوك من الشمال" نجاحًا تجاريًا، وظل يعرض في برودواي لفترة طويلة (على اعتبار أنه الفيلم الطويل الثاني مع فيلم هارولد لويد الكوميدي "طفل الجدة"، ١٩٢٢)، وقامت الشركة الموزعة - باراماونت أستوديوز - بالتعاقد مع فلاهيرتي ليذهب إلى جنوب المحيط الهادى، لى يصنع "نانوك آخر" (بارنو، ص ٤٣). وكان ذلك هو الفيلم الذى سبق ذكره: "موانا".

وبرغم البراعة الفنية فى "نانوك"، فقد تصرف فلاهيرتي فى مادة موضوعه، وكان بعض هذا التصرف ضروريًا بسبب القيود التقنية، فمشاهد نانوك وعائلته داخل الكوخ الثلجى على سبيل المثال قد تم تصويرها فى قطاع من كوخ ثلجى تم بناؤه بغرض التصوير، لأن الكاميرا أكبر من أن تدخل فى كوخ حقيقى، بالإضافة إلى أن الكوخ الحقيقى لن يتيح إضاءة كافية. غير أن هناك تصرفاً مثيراً لمشكلات، فقد كان رجال القبيلة معتادين بالفعل على الأسلحة والأدوات الحديثة، لكن فلاهيرتي اختار أن يصور نانوك بدونها، ليزيف أسلوب حياتهم الفعلى لى يقدم صورة أكثر تقليدية لثقافتهم. فعندما كان يصور نانوك وهو يصطاد فقرة، لم يكن نانوك فى تلك اللحظة قادراً على اصطيد إحدهما، لذلك تم ربط فقرة ميتة بطرف خيط الصيد، وقام نانوك بتمثيل "صراعه" معها. وكرد فعل على انتقاده للتلاعب بموضوعاته وشخصياته، أجاب فلاهيرتي: "على المرء أحياناً أن يشوه شيئاً لى يمسك بروحه الحقيقية". إن لهذا التعليق دلالات مختلفة مهمة بالنسبة لممارسة السينما التسجيلية، حيث إنه يفتح إمكانية أن الأفلام التسجيلية يكون من حقها أحياناً أن تسجل (توثق) العناصر الروحية أو غير الملموسة للحياة، تحت سطح العالم المادى والمرئى.

وفى العادة فإنه يُنظر إلى طريقة جريرسون فى السينما التسجيلية باعتبارها النقيض من رؤية فلاهيرتى الأكثر رومانسية. فالسينما التسجيلية عند جريرسون هى أولا وقبل كل شئ أداة للدعاية السياسية، بمعنى قدرة الوسيط السينمائى على الوصول إلى الجماهير وتعليمهم. لذلك هاجم غنائية فلاهيرتى وتفضيله لصنع أفلام تسجيلية عن ثقافات معزولة من عصر ما قبل الصناعة، بدلا من أن يشتبك مع قضايا اجتماعية محددة ومعاصرة للمجتمع الصناعى المعاصر- وبكلمات أخرى: المشكلات والقضايا التى تواجه الجمهور الذى يشاهد الأفلام. لقد أكد جريرسون على الفائدة الاجتماعية للسينما التسجيلية، وأعلن رغبته فى "صنع دراما مما هو عادى فى أفلام تؤكد على ما هو اجتماعى، وليس على مسائل جمالية. وكان جريرسون متأثرا بأفكار الفيلسوف الاجتماعى المعاصر له والتر ليبمان (١٨٨٩-١٩٧٤)، لذلك شعر بأن المواطن الفرد أصبح أقل معرفة، وبالتالي أقل قدرة على المشاركة فى المسئولية فى المجتمع الديمقراطى، وأن السينما لديها القدرة على حل المشكلة من خلال تعليم الجماهير.

كان الفيلم الوحيد لجريرسون هو "طوحت بهم الأمواج" (١٩٢٩)، عن صناعة صيد سمك "الرنجة" فى بريطانيا، والفيلم يكشف عن تأثير السينمائى السوفيتى سيرجى إيزنشتين، ليس فقط فى المونتاج، ولكن أيضا فى التغطية الشاملة للموضوع بدءا من الصيادين أقوىاء البنية الذين يأتون بالأسماك إلى الميناء، وحتى السلع المعبأة والجاهزة للتوزيع عبر البلاد. وبرغم أنه ينسب لجريرسون إخراج هذا الفيلم فقط، فقد كان الأهم هو إسهامه كمنتج ومدافع عن السينما التسجيلية التى ترعاها الدولة، ليصبح من أهم من صاغ الحركة التسجيلية البريطانية منذ أواخر العشرينيات وفى الثلاثينيات، حيث بنى وحدة

سينمائية تحت رعاية "هيئة التسويق الإمبراطورية" التابعة للحكومة، والتي كانت مهمتها هي تسويق الإمبراطورية البريطانية، من عام ١٩٢٨ إلى ١٩٣٣، وقد جمع سينمائيين موهوبين مثل بازيل رايت (١٩٠٧-١٩٨٧)، آرثر إيلتون (١٩٠٦-١٩٧٣)، هاري وات (١٩٠٦-١٩٨٧)، بول روتا (١٩٠٧-١٩٨٤)، إيجار أنستى (١٩٠٧-١٩٨٧). وأنتجت الوحدة السينمائية في هيئة التسويق الإمبراطورية حوالي مائة فيلم في السنوات الخمس التي كانت موجودة خلالها، بما في ذلك "طوحت بهم الأمواج"، وفيلم فلاهيرتى "بريطانيا الصناعية" (١٩٣٢). وعندما أغلقت الهيئة في عام ١٩٣٣، انتقل رئيس العلاقات العامة فيها - السير ستيفن تاليننس - إلى مكتب البريد العام، وأخذ معه الوحدة السينمائية. ومن بين أشهر الأفلام التسجيلية التي قدمتها وحدة جريرسون "بريد الليل" (هاري رايت وبازيل رايت، ١٩٣٤)، و"أغنية سيلان" (رايت، ١٩٣٤)، و"وجه من الفحم" (ألبيرو كافالكانتى، ١٩٣٥) الذي يدور عن مناجم الفحم في شمال بريطانيا.

وبرغم إصرار جريرسون على الاستخدام الاجتماعي للسينما التسجيلية، فإن الأفلام التي صنعت تحت إدارته - سواء في بريطانيا، ثم بعد ذلك في كندا - تظهر درجة كبيرة من التجريب الشكلى. وساهمت شخصيات رائدة في الفنون في أفلام هيئة التسويق الإمبراطورية، مثل المؤلف الموسيقى بنجامين بريتين والشاعر دابيلو إتش أودين. ومنذ بداية الثلاثينيات كان تناول المونتاج لا يشمل الصور فقط ولكن الصوت أيضاً، خاصة بعد التحاق البرازيلي ألبيرو كافالكانتى بالوحدة في عام ١٩٣٤، كما يتضح في فيلمه "وجه من الفحم". إن فيلم "بريد الليل يحاول أن يخلق تزامناً بين الإيقاعات الشعرية لأبيات أودين التي يلقيها من خارج الكادر، وإيقاع مونتاج الفيلم،

لكى يوحى بإيقاع قطار البريد الذى يصعد بثبات من لندن إلى اسكتلندا. وبرغم تلك النزعة الشكلية المغامرة، فإن أسلوب أفلام جريرسون ظل تعليميًا، فهو فى الأغلب يتضمن وجود صوت المعلق الأبوى الذى يعرف كل شئ، كما أن الأسلوب يطرح افتراضات أيديولوجية متضمنة حول فوائد الرأسمالية، والتقدم الصناعى، والنزعة الاستعمارية.

الكساد وسنوات الحرب

فهم جريرسون قدرة السينما التسجيلية على التأثير فى الأفكار السياسية للأمة والشعب، وهى الرؤية التى كانت تشاركه فيها دول أخرى تصنع أفلامًا مثل ألمانيا، وروسيا بعد الثورة. وخلال الحرب العالمية الثانية اعتمدت الكثير من الحكومات على القيمة الدعائية للسينما التسجيلية. وعند نهاية الثلاثينيات كانت صناعة السينما فى كل من اليابان وألمانيا قد أصبحت تحت سيطرة الحكومة. وفى بريطانيا، حيث كانت وحدة جريرسون السينمائية قد تطورت إلى "وحدة التاج السينمائية"، ساعدت الأفلام التسجيلية على رفع الروح المعنوية فى الجبهة الداخلية، خاصة مع التناول الشعري عند همفري جينينجز (١٩٥٠-١٩٠٧) فى أفلام مثل "تيران بدأها" (١٩٤٣)، و"يوميات من أجل تيموثى" (١٩٤٥)، والتى قدمت نسجًا إنسانيًا ثريًا للشعب البريطانى خلال زمن الحرب.

وفى الاتحاد السوفييتى، أعلن قائد الحزب الشيوعى فلاديمير لينين فى عبارة مشهورة أنه بالنسبة للدولة الشيوعية الجديدة فإن السينما كانت أهم الفنون. وكانت القطارات المتجولة، التى تصنع الجرائد السينمائية وتعرضها، وسيلة لربط العديد من الجمهوريات فى الاتحاد السوفييتى الشاسع. وحتى

الأفلام الروائية الطويلة، مثل فيلم سيرجى إيزنشتين "البارجة بوتمكين" (١٩٢٥)، اعتمدت على حوادث تاريخية حقيقية، ودمجت فيها عناصر من السينما التسجيلية. أما دزيجا فيرتوف (١٨٩٦-١٩٥٤)، فقد جلب معالجة أكثر شكلية وتجريبية إلى الجريدة السينمائية، وقام فى فيلمه التسجيلى الطويل "الرجل مع كاميرا السينما" (١٩٢٩) - والذي يقدم "يوم فى حياة" مدينة سوفيتية معاصرة - بخلق أحد أهم الأفلام التسجيلية التى تتأمل السينما ذاتها، كما أنه - مع والتر روتمان وفيلمه "برلين: سيمفونية مدينة عظيمة" (١٩٢٧) - بتأسيس شكل "سيمفونية المدينة".

وفى فترة لاحقة فى ألمانيا، وبعد صعود هتلر إلى السلطة، قام الحزب الاشتراكي القومى بتأميم صناعة السينما تحت قيادة دكتور جوزيف جوبلز وزير الدعاية، وتم صنع أفلام لنشر الأيديولوجيا النازية. وأهم مخرجى السينما التسجيلية فى الحقبة النازية هى لينى ريفنشتال، التى كانت ممثلة سابقة، وصنعت فيلم "انتصار الإرادة" (١٩٣٥) عن حملة الغرب فى نورمبرج فى عام ١٩٣٤، كما صنعت الفيلم من جزأين "أوليمبيا" (١٩٣٨) عن دورة الألعاب الأولمبية فى برلين عام ١٩٣٦. ويعتبر "انتصار الإرادة" على نطاق واسع تعبيراً قوياً عن الأيديولوجيا والجماليات الفاشية. وبرغم اختلاف المصادر فى تقدير العدد الصحيح، فمن الواضح أن ريفنشتال استخدمت العديد من الكاميرات التى كانت فى متناول يدها (يمكنك فى بعض اللحظات أن تلمح عمال الكاميرا على مصاعد عالية تم بناؤها فى موقع التصوير). وهذا الفيلم يحتفى بالإبهار الجماهيرى للحملة عن وحدة الفاشيين، وهى الحملة التى أعيد تمثيل جزء منها للتصوير، والفيلم ينجح فى تحويل التاريخ إلى مسرح ومتفرجين مبهورين تماماً كما كانت الحملات تهدف إلى التأثير فى المشاركين فيها.

وفى الولايات المتحدة خلال الثلاثينيات، ظهر الفيلم التسجيلى كشكل سائد من التعبير الثقافى عن أمريكا، وأثر فى جماليات كل الفنون، بما فى ذلك التصوير التشكيلى، والمسرح، والأدب، والوسائط الجماهيرية. وأدى هذا التيار التسجيلى أيضاً إلى بث الحياة فى المشروعات الفنية والعديد من الكتب المهمة فى تلك الفترة والتى تدعو إلى تقدم الحركة العمالية، مثل سلسلة كتب "دعنا الآن نمتدح الرجال المشهورين" بدأت فى عام ١٩٣٦ لكنها لم تشر (حتى ١٩٤١)، من تأليف جيمس أجى (١٩٠٩-١٩٥٥) مع صور فوتوغرافية ليوكر إيفانز (١٩٠٣-١٩٧٥). وفى السينما بدءاً من عام ١٩٣٠، تكونت شبكات من "روابط السينما والفوتوغرافيا" المحلية فى المدن الأمريكية الكبرى، كرد فعل لتحاشى المواد المثيرة للجدل فى الجرائد السينمائية التى تعرض فى دور العرض التابعة للتيار السائد. وقامت هذه الروابط معاً بإنتاج "الجريدة السينمائية العمالية" التى ركزت على توثيق النشاطات العمالية المكثفة فى بدايات فترة الكساد. وكان العديد من السينمائيين المهمين فى تلك الفترة مرتبطين بشكل خاص برابطة السينما والفوتوغرافيا النشطة فى نيويورك، ثم مع "أفلام الجبهة"، وهى شركة إنتاج ملتزمة اجتماعياً، أنتجت سلسلة من الأفلام المهمة عن السياسات العالمية، بدءاً من عام ١٩٣٦.

وتحت فترة رئاسة فرانكلين روزفلت (١٩٣٣-١٩٤٥)، قامت "إدارة إعادة التوطين" برعاية وحدة فوتوغرافية ضمت إيفانز، ودوروثيا لانج، وآخرين، وانتقلت إلى السينما التسجيلية مع "المحراث الذى شق السهول" (١٩٣٦) و"النهر" (١٩٣٨)، وكلاهما من إخراج بارى لورينتز (١٩٠٥-١٩٩٢) حول العاصفة الترابية الكبرى، وسلطة وادى تينيسى على الترتيب.

وقد دعم الفيلمان السياسات الحكومية من خلال استخدام التعليق الأمر على طريقة جريسون، مع استخدام العامية الأمريكية أيضاً، ونص موسيقى رفيع للمؤلف الموسيقى الأمريكي فيرجيل طومسون يغزل التيمات الفولكلورية معاً. وبرغم أن وكالات حكومية عديدة قامت فى السابق برعاية الأفلام التسجيلية. فقد كانت أفلام لورينتز هى أول ما جذب الاهتمام الجاد، وقدراً معقولاً من العرض التجارى. وأسس روزفلت "الخدمة السينمائية للولايات المتحدة" فى عام ١٩٣٨، لكنها توقفت فى عام ١٩٤٠ لأن الكونجرس رفض أن يخصص لها التمويل المطلوب، وكان ذلك فى جانب كبير منه بسبب ضغوط الشركات الهوليوودية الكبرى التى رأت أن هذه المبادرة منافسة غير منصفة، وليست فى صالح الاستثمار.

وقام المخرج الهوليوودى فرانك كابرا (١٨٩٧-١٩٩١) بالإشراف على إنتاج "لماذا نحارب" (١٩٤٢-١٩٤٤)، وهى سلسلة من إنتاج الجيش، مؤلفة من سبعة أفلام تسجيلية، وتهدف إلى تقديم معلومات أساسية حول الصراع العالمى، وإلى إخراج الأمريكيين من موقفهم القوى المنادى بالعزلة عن العالم. وعرضت هذه الأفلام على نطاق واسع فى أمريكا، وكجزء من التدريب العسكرى للقوات الأمريكية فى الخارج. واشترك فى عناصر مختلفة من إنتاج هذه السلسلة العديد من الفنانين فى هوليوود. وكانت هذه الأفلام تقوم بتبسيط الصراعات السياسية المعقدة التى أدت إلى الحرب، عندما استخدمت بمهارة الأسطورة الوطنية والصور الأيقونية القومية. ومن المخرجين المهمين الآخرين فى هوليوود، والذين قبلوا التكاليفات العسكرية، وكرسوا مواهبهم السينمائية لتوثيق المجهود الحربى، جون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣) الذى صنع فيلم "موقعة ميدواى" (١٩٤٢)، وويليام وايلر (١٩٠٢-١٩٨١)،

الذى صنع "قاتنة ممفيس" (١٩٤٤)، وجون هيوستون (١٩٠٦-١٩٨٧) الذى أنتج "موقعة سان بيبترو" (١٩٤٥)، والفيلم المثير للجدل "دع الضوء" (١٩٤٦) الذى منعه القوات المسلحة فى البداية بسبب تصويره الحميمة للجنود الذين عانوا من صدمات المعارك.

ومع الرخاء المحلى فى سنوات ما بعد الحرب، اختفت الرعاية الحكومية للسينما التسجيلية فى الولايات المتحدة. وفى هذه الفترة كان إنتاج السينما التسجيلية تتم رعايته أساسًا من الصناعة السينمائية، عادة مع ارتباطات مصالح واهتمامات حكومية، لذلك كانت الأفلام أقرب إلى التقليدية سواء فى الأسلوب أو المضمون. كما كانت البارانويا المصاحبة للحرب الباردة سببًا قويًا فى تكوين عقبة أمام الأصالة. وخلال الخمسينيات توقفت سلاسل الجرائد السينمائية، حيث إن وظيفتها كان التليفزيون يقوم بها.

وكان الاستثناء الوحيد المهم لتلك النزعة المحافظة الجديدة فى السينما التسجيلية هى سلسلة "شاهدها الآن" لشبكة "سى بى إس"، وهى السلسلة التى بدأت فى عام ١٩٥١ على يد الصحفى إدوارد آر مارو (١٩٠٨-١٩٦٥) والمنتج فريد فريندلى (١٩١٥-١٩٩٨).

وساعدت مكانة مارو كمراسل حربي، وموقعه الإدارى "سى بى إس"، على إنتاج البرنامج بقدر نسبى من الحرية. وفى عامى ١٩٥٣ - ١٩٥٤، كشف عن غوغائية سيناتور جوزيف ماكارثى، المحرك الأساسى للقوائم السوداء ومطاردة الفنانين اليساريين آنذاك (وهى اللحظة التاريخية التى اقتنصتها ببراعة المعالجة السينمائية فى الفيلم الروائى الطويل "تصبحون على خير وحظاً سعيداً"، ٢٠٠٥، من إخراج جورج كلونى). لكن وبسبب الضغوط السياسية المستمرة، أعلنت الشبكة فى عام ١٩٥٩ أن الأفلام

التسجيلية مسئولية أقسام الأخبار فى الشبكة، ولم يعد ممكناً توظيف "مستقلين لأن أصالتهم لا يمكن التأكد منها. وحتى الآن فإن هناك عدداً قليلاً جداً من السينمائيين التسجيليين الذين تذاع أفلامهم على الشبكات التلفزيونية، والأغلب أن توجد الأفلام التلفزيونية على قنوات الكيبل المتخصصة، مثل "دوكيومنتارى تشانيل" أو "بيوجرافى" على شبكة "إيه أند إى". ومع ذلك فإن البعض يعتبر ما يسمى "تلفزيون الواقع" شكلاً من التسجيلية التلفزيونية، وبرغم أن برامج مثل "سيرفايغور" (الذى بدأ فى عام ٢٠٠٠)، أو "فير فاكثور" (الذى بدأ فى عام ٢٠٠١)، أو "تريدنج سبيسيز" (بدأ فى عام ٢٠٠٠)، معدة وتم مونتاجها، فإنها تستخدم ممثلين غير محترفين، وتراقب الأحداث أثناء وقوعها.

سينما المراقبة التسجيلية

بتأثير من عفوية اللحظة وقوتها فى لقطات المعارك الحقيقية، وظهر الواقعية الجديدة الإيطالية بالقرب من نهاية الحرب العالمية الثانية، بدأت أفلام هوليوود الروائية الطويلة فى استيعاب السينما التسجيلية. وعلى سبيل المثال فإن فيلمى "المدينة العارية" (جول داسان، ١٩٤٨)، و"على رصيف الميناء" (إيليا كازان، ١٩٥٤)، استخدما مواقع حقيقية فى مدينة نيويورك، من أجل التأكيد على الواقعية الدرامية، كما أن سينمائيين مستقلين مثل موريس إنجل (١٩١٨-٢٠٠٥) بأفلام مثل "الهارب الصغير" (١٩٥٣) و"حفلات زفاف وأطفال" (١٩٥٨)، وجون كاسافيتيس (١٩٢٩-١٩٨٩) وأفلام مثل "ظلال" (١٩٥٩) و"وجوه" (١٩٦٨)، صنعوا أفلاماً روائية طويلة باستخدام معدات ٣٥ مم محمولة.

وكان تطور ١٦ مم ومعدات تسجيل الصوت المحمولة سبباً في ظهور تغيرات مهمة في تطبيقات السينما التسجيلية. لقد كان السينمائيون يملكون الآن القدرة على التصوير في المواقع الحقيقية بسهولة نسبية. وكان الوزن الخفيف للكاميرات وإمكانية حملها - وهى التى كانت قبل ذلك كبيرة وثقيلة - يعنى أن الكاميرا لم تعد المركز الذى تدور أمامه الأحداث التى يتم تصويرها، لكن الكاميرا هى التى تتبع الأحداث خلال وقوعها. وكان من الممكن للسينمائيين الدخول مباشرة فى موقف ما، دون الاضطرار لتعديل الحدث بسبب قيود تقنية، مثلما كان الحال فى تصوير فلاهيرتى داخل كهوف الإسكيمو الثلجية. وتم الاستغناء عن الحامل الذى كانت الكاميرا تثبت عليه، واكتسبت الكاميرا قدرة على الحركة وهى محمولة على الكتف، وهكذا بدأ السينمائيون فى العمل بطريقة أطلق عليها ستيفن مامبر "السينما غير المحكومة". ومن خلال تحسينات جديدة أخرى، على مسجل الشرائط والكاميرا، والذين كانا فى السابق متصلين بسلك يحدد حركتهما، أصبحا الآن حرين فى أن يعمل كل منهما بشكل مستقل تماماً. وكان الطاقم المطلوب لصنع فيلم تسجيلى قد تم اختصاره إلى شخصين فقط، واحد لتشغيل الكاميرا، وآخر لتسجيل الصوت. وفى حالة روس ماكيلوى (ولد عام ١٩٤٧)، الذى كانت أفلامه مثل "مسيرة شيرمان" (١٩٨٦) و"أوراق شجر ناصعة" (٢٠٠٣) أفلاماً تسجيلية عن حياته، كان طاقم الفيلم هو وحده فقط، بالتصوير بكاميرا فيديو ذات ميكروفون مثبت بها. ومع هذه التطورات التقنية، اكتسبت السينما التسجيلية طزاجة وعفوية، بصرية وسمعية، فى الوقت الذى كانت فيه تقاليد جريسون تقضى على النقيض بوجود تعليق صوتى من خارج الكادر يحدد المواقف الإيديولوجية المتحيزة لجانب معين، وهى التقاليد التى هجرها الأسلوب التسجيلى الجديد. وكنتيجة لذلك عاشت السينما التسجيلية حالة من تجديد الحيوية فى العالم كله، خاصة فى أمريكا الشمالية وأوروبا.

وتبنى جيل كامل من السينمائيين أسلوب المراقبة الجديد باستخدام التكنولوجيا الجديدة. ودافع عديد منهم عن نظرة بسيطة للواقعية السينمائية تقضى بأن تقوم الكاميرا بإدراك العالم بشكل مباشر، لتخترق الواقعية السطحية وتكشف عن الحقائق الأعمق. وجاءت سلسلة "عائلة أمريكية" من اثني عشر جزءاً، من إخراج كريج جيلبيرت، وأذيعت في التليفزيون في عام ١٩٧٣، وكانت تبحث عن اقتناص الحياة الحقيقية البسيطة لعائلة واحدة محددة، لتكشف عن الحقائق العادية للطبقة الوسطى الأمريكية. وفي هذه الأيام التسجيلية التي تقوم على المراقبة والملاحظة، كان من المعتقد أن وجود الكاميرا لن يؤثر في الأحداث التي تقع أمامها، وإذا حدث مثل هذا التأثير فإن على السينمائي أن يبحث عن "لحظات مميزة" تكشف عن الشخص الحقيقي خلف قناعه الذي يواجه به المجتمع. ولعل المثال الأكثر تطرفاً في مثل هذه المعالجة هو فيلم "بورترية جيسون" (شيرلي كلارك، ١٩٦٧)، حيث يتألف الفيلم كله من سلسلة من اللقطات القريبة لوجه ممثل غير ناجح، أصابته الخمر والماريوانا بالدوار، بينما توجه أسئلة مستقزة من وراء الكاميرا، لتخلع عنه قناعه المنقّف المعتد بنفسه، وتجعله مثيراً للشفقة.

وفي بريطانيا خلال الخمسينيات، كان هناك سينمائيون مثل توني ريتشاردسون (١٩٢٨-١٩٩١)، وليندساي أندرسون (١٩٢٣-١٩٩٤)، وكاريل رايز (١٩٢٦-٢٠٠٢)، قد بدأوا في صنع أفلام من أسلوب المراقبة والملاحظة للحياة اليومية، كجزء من الحركة المعروفة باسم "السينما الحرة"، والتي تركز عادة على العناصر المشتركة من الثقافة الجماهيرية. وتكونت حركة السينما الحرة من ستة برامج من الأفلام، عرضت في "ناشيونال فيلم ثيياتر" في لندن من عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٥٩، وتضمنت فيلم أندرسون "يا

أرض الأحلام" (١٩٥٣) عن مدينة ملاهى مارجيت، وفيلمه "كل يوم ما عدا الكريسماس" (١٩٥٧) عن نشاطات كوفينت جاردن، كذلك فيلم رايز وريتشاردسون "لن تسمح ماما بذلك" (١٩٥٥)، وهو بورترية لنادى لموسيقى الجاز. وفى فرنسا صنع السينمائى وعالم الأنثروبولوجيا جان روش (١٩١٧-٢٠٠٤) سلسلة من الأفلام عن الناس والحياة فى غرب أفريقيا، وعادة ما تتضمن أصوات هؤلاء الناس على شريط الصوت، مثل فيلم "السادة المجانين" (١٩٥٥)، والذى يوثق لأتباع ديانة وهم ينطقون بلغاتهم، وفيلم "جاجوار" (١٩٦٧). وعندما صنع أفلامًا عن فرنسا، قام روش بتصوير قطاع عرضى من أهل باريس فى فيلم "وقائع صيف" (١٩٦١)، الذى شارك فى إخراجهِ مع عالم الاجتماع إدجار موران. وبدلاً من الاكتفاء بمجرد الملاحظة (يستخدم الكاتب هنا تعبير "كما تراقب ذبابة على الحائط ما يحدث أمامها" - المترجم)، فإنهما يظهران على الشاشة، ويقومان بدور العامل المحفز عندما يسألان الشخصيات أسئلة تحريضية ويتفاعلان معهم بحرية. وأطلق على الفيلم عنوان فرعى : "تجربة فى سينما الحقيقة"، وتطور أسلوب روش إلى أسلوب سينما الحقيقة فى الأفلام التسجيلية التى تقوم على الملاحظة. وفى كندا فى بداية الستينيات، كان هناك سينمائيون كنديون ناطقون سواء بالإنجليزية أو الفرنسية، يعملون فى "هيئة السينما القومية"، التى أسسها جريرسون فى عام ١٩٣٩، وكانوا يركزون على صنع أفلام حول أناس عاديين وأحداث عادية، من أجل "تعريف الكنديين وكل العالم بكندا". وكان الاهتمام الأصلى للهيئة هو إنتاج أفلام دعائية عن زمن الحرب، لكن الهيئة أصبحت مع بداية الستينيات رائدة فى سينما المراقبة التسجيلية، سواء فى "السينما المباشرة" التى تقوم على حياد صانع الفيلم تجاه ما يصوره،

وذلك فى كندا بالإنجليزية مع أفلام تيرانس ماكارتينى فيلجيت، ورومان كريوتور، وولف كوينج، أو فى "سينما الحقيقة" فى كوبيك. وقام ميشيل برو - الذى كان قد صور فيلم "وقائع صيف" - بالاشتراك مع جيل جرو فى إخراج "قباقيب الثلج" (١٩٥٨) عن سباق سنوى، والذى كان رائداً فى تصوير الحياة فى كوبيك على الشاشة.

وفى نيويورك خلال الستينيات، قامت مجموعة من السينمائيين الشبان تحت قيادة روبرت درو (ولد عام ١٩٢٤) بالبدا فى صنع أفلام لمؤسسة "تايم"، فى محاولة لصنع "صحافة تصويرية" أكثر صدقاً، كما قال لوى دو روشفور عن "مسيرة الزمن". عرفت هذه المجموعة باسم "شركاء درو" وضمت عديداً من الشخصيات الرائدة فى سينما المراقبة والملاحظة الأمريكية، مثل دى إيه بينيكر (ولد عام ١٩٢٥)، وألبيرت مايسلز (ولد عام ١٩٢٦) وريتشارد ليكوك، الذى عمل كمصور فى فيلم فلاهيرتى الأخير "قصة لويزيانا" فى عام ١٩٤٩. وكانت هذه المجموعة تسعى إلى أن يكونوا مراقبين غير مرئيين للأحداث التى تقع أمام الكاميرا، أو يشبهون بالتعبير الشهير الذى استخدمه ليكوك "ذبابة على الحائط". وكان فيلم "انتخابات تمهيدية" (١٩٦٠) عن الحملة الرئاسية فى ويسكونسين لجون إف كينيدي وهيوبرت همفري، وهو الفيلم الذى يُظهر المرشحين وهما أمام الجماهير ووراء الستار أيضاً، وبرغم أن الفيلم يُظهر أن كينيدي أكثر مهارة فى التعامل مع وسائط الاتصال (الميديا)، فإنه يتقضى التعليق السياسى الصريح (أى التحيز لمرشح دون آخر - المترجم). وهناك لقطة شهيرة فى الفيلم، تتبع فيها الكاميرا كينيدي وهو يخرج من السيارة، ويدخل قاعة حيث سوف يلقي خطبة، وتتحرك الكاميرا من خلال الزحام حتى الوصول إلى المنصة، هذا

بالرغم من تغير ظروف الإضاءة، والصوت، وعمق المجال. وبتأثير من هذا الفيلم، قامت شبكة "إيه بى سى" بالتعاقد مع مؤسسة نايم، لكى تصبح مجموعة درو هى الوحدة الخاصة بالشبكة، حيث صنعت المجموعة سلسلة من تسعة عشر فيلماً رائداً للتلفزيون، بدأت بفيلم "انتخابات تمهيدية"، وانتهت مع "أزمة: خلف تعهد رئاسى" (١٩٦٣).

كانت أفلامهم تميل إلى تفضيل شخصيات مشهورة ومثيرة: سائق سباق فى "إيدى" (ليكوك وبينبكر، ١٩٦٠)، أو المنتج السينمائى جوزيف إى ليفاين فى "رجل الاستعراض" (ألبرت وديفيد مايسلز، ١٩٦٣)، ونجوم موسيقى البوب فى "إيه اللى بيحصل! الخنافس فى الولايات المتحدة" (الأخوان مايسلز، ١٩٦٤). وكانت الأفلام التسجيلية لمعاصر هذه المجموعة فريدريك وايزمان (ولد عام ١٩٣٠) تركز على المؤسسات وليس الأفراد، لكن أفلامه كانت استثناءات. ولأن الشخصيات الشهيرة - خاصة نجوم موسيقى البوب - يتمتعون بجاذبية جماهيرية متضمنة، فعندما كان السينمائيون يسعون إلى صنع أفلام تسجيلية طويلة كانوا يميلون إلى اتخاذ هؤلاء النجوم موضوعاً لهم، مما خلق ما يسمى "نمط فيلم الروك التسجيلى" (rockumentary)، بأفلام مثل "وود ستوك" (مايكل وادلى، ١٩٧٠) و"الفالس الأخير" (مارتين سكورسيزى، ١٩٧٨). ولعل أشهر هذه الأفلام "هات لى ملجأ" (١٩٧٠) لألبرت وديفيد مايسلز (١٩٣١-١٩٨٧) وشارلوت زويرين، والذى يركز على جولة فرقة "رولينج ستونز" فى أمريكا. وفى الحفل الأخير من هذه الجولة فى ألتامونت بولاية كاليفورنيا، تم طعن رجل بين الجماهير حتى الموت على أيدى "ملائكة الجحيم"، وهو حدث مثير النقطة الكاميرا. ولأن من المفترض أن أفلام الروك الموسيقية تكشف عن الشخص الحقيقى

وراء شخصية النجم، فقد ظلت مشهورة عند الجمهور، مثلما حدث في الدعاية التي أحاطت بفيلم "الحياة مع مايكل جاكسون: حفل خاص هذه الليلة" (٢٠٠٣)، والذي أذيع على الشبكات التليفزيونية.

كما أثرت الجماليات التسجيلية على حركة السينما الأمريكية الجديدة في الخمسينيات والستينيات، وهي تظهر في الكثير من أفلامها ما يبدو نقيضاً لتقاليد السينما التجريبية أو الطليعية، كما في أسلوب "اليوميات" عند ستان براكيديج (١٩٣٣-٢٠٠٣)، والأفلام البنائية عند مايكل سنو (ولد عام ١٩٢٩). إن فيلم براكيديج "فعل الرؤية بعيني المرء" (١٩٧١) هو في وقت واحد فيلم تجريبي يستخدم مجموعة متنوعة من التقنيات السينمائية، وفيلم تسجيلي يُظهر الخطوات المختلفة في عملية التشريح. وفي العديد من الأفلام التجريبية، تلتقى التيارات التسجيلية والطليعية المختلفة في هدف مشترك، هو أن تتيج للمتفرج أن ينظر إلى شئ ما بطريقة جديدة أو مختلفة.

إما الحقيقة أو أن تعاقب: اعتبارات نظرية وأخلاقية

بدأت أفلام الملاحظات أكثر صدقاً، وكان السبب الرئيسي في ذلك أنها لم تتقيد بالقيود التقنية السابقة التي كانت تتطلب حلولاً أكثر تعقيداً. لقد كانت "إعادة البناء الدرامي" هو الأسلوب التقليدي في الأفلام التسجيلية التي تتعلق بالناس والأحداث من زمن ما قبل اختراع الكاميرا (أي تمثيل الأحداث والشخصيات - المترجم). وكانت الأفلام التسجيلية المبكرة، مثل فيلم شركة بيوجراف "ثوران بركان جبل فيزوف" (١٩٠٥) يستخدم نماذج مصغرة بدلا من اللقطات الحقيقية. وكانت سلسلة "مسيرة الزمن" التي بدأت في عام ١٩٣٥، تجمع كما يحلو لها بين اللقطات الحقيقية والمشاهد التي يعاد تمثيلها

بأسلوب أطلق عليه هنرى لوس - مدير "تايم" - "الزائف فى خدمة الحقيقى" (بارنو، ص ١٢١). لكن أيديولوجيا السينما التسجيلية القائمة على المراقبة والملاحظة أصبحت سائدة حتى إن تقاليد الأسلوبية - مثل الحركات المهتزة للكاميرا المحمولة على اليد، والتغيرات الملحوظة فى البؤرة، وحبيبات الفيلم الخام الحساس - أصبحت هى التقنيات المعتادة فى تصوير "تأثير الواقع" فى السينما الروائية، وفى التليفزيون التجارى، سواء فى البرامج الدرامية أو الإعلانات.

ومع ذلك فإن هناك أسئلة تتعلق بالوجود المادى للكاميرا، مع مسألة إذا ما كانت الكاميرا "تستغل" أو "توثق وتسجل" للشخصيات، ومدى هذا أو ذاك، وثار جدل ساخن حول هذه القضايا، يتعلق بأسلوب جريرسون والسينما التسجيلية القائمة على الملاحظة. وأفلام مثل "بورترية جيسون"، وفيلم الأخوين مايسلر "حدائق رمادية" (١٩٧٥) وهو عن أم غريبة الطباع وابنتها، تعيشان منعزلتين فى منزل متداعٍ، هذه الأفلام تبرز هذه القضايا الأخلاقية بسبب قيام الفنان السينمائى بشكل واضح لمن يقوم بتصويرهم على عرض أنفسهم أمام الكاميرا. لكن الحقيقة أن الأسئلة الأخلاقية أحاطت صنع الأفلام التسجيلية منذ بدايتها.

وبرغم أن عفوية سينما الملاحظة التسجيلية جعلت التقاليد الأسلوبية المرتبطة بطريقة جريرسون تبدو قد عفى عليها الزمن، ومشكوكاً فيها من الناحية الأيديولوجية، فإن التلاعب فى السينما التسجيلية هو بالضرورة مسألة درجة. فبرغم أن الأفلام التسجيلية تتناول حقائق، فهى ليست أبداً موضوعية أو محايدة أيديولوجياً. والاختيارات الجمالية مثل اختيار مكان الكاميرا، وزوايا التصوير، وحركة الكاميرا، والإضاءة، والمونتاج، تحتم وجود وجهة نظر أو منظور ما، حتى لو لم يكن ذلك مقصوداً. وكما أن مفهوم "الذبابه

على الحائط" عند مجموعة درو قد تم التنازل عنها بدرجة ما بسبب المتطلبات التجارية للتلفزيون، كذلك فإن طبيعة الوسيط السينمائي تقتضى أن يعمل السينمائي على المادة الخام فى مرحلة المونتاج. وفيلم مثل "طيور ميتة" (روبرت جاردنر، ١٩٦٥)، الذى يهدف إلى أن يكون دراسة إثنوجرافية لثقافة "دوجوم دانى" فى غينيا الجديدة، يعتبر اليوم مثيراً للضيق؛ لأنه ينسب قيماً وأفكاراً إلى شعب بنفس الطريقة التى يتعامل بها فيلم روائى مع شخصياته.

وهكذا فإن الجدل حول الضرورة الأخلاقية لموضوعية - أو حياد - السينما التسجيلية، قد عاد من جديد بسبب الأفلام الأخيرة الناجحة تجارياً لمايكل مور، الذى لا يخفى آراءه السياسية، بل يفصح عن قضايا سياسية بشكل صريح. وكان فيلمه الأول "روجر وأنا" (١٩٨٩) - وهو أكثر الأفلام التسجيلية نجاحاً من الناحية التجارية حتى الآن - يؤسس للتناول المميز عند مور، وهو مزيج من طابع شخصى صريح، ووجوده هو كمخرج محرض على رد الفعل بأسلوب سينما الحقيقة، وإحساس فكاهى قوى. وقد هوجم بسبب تلاعبه بالحقائق وانتهاك الخصوصية الشخصية الأخلاقية، مثلما فعل فى فيلم "لعب البولينج من أجل كولومباين" (٢٠٠٢)، عندما ترصد للممثل شارلتون هيستون، ثم لرئيس "اتحاد السلاح القومى"، وسأله عن مدى اشتراكه فى مصرع طفل بالصدفة أثناء تبادل لإطلاق النيران.

وبرغم أن العديد من المتفرجين يرون أن الفيلم التسجيلى يعنى الموضوعية، فإن من المقبول به على نطاق واسع أن الأفلام التسجيلية منحازة حتماً. ولعل تلك أزمة ما بعد حداثة فى مغزاها، بدرجة أقل من كونها نتيجة الزيادة الوفيرة فى كاميرات الفيديو التى تسجل الصوت أيضاً، (الكامكورد)، والتزايد الكبير فى تعلم القواعد البصرية الأساسية. لكن من

الأمر ذات الدلالة أيضًا أن العديد من الأفلام التسجيلية فى نهاية القرن العشرين وبدايات القرن الحادى والعشرين - مثل "الخط الأزرق الرفيع" (١٩٨٨) - تسعى إلى الكشف عن التباسات الحقيقة بدلا من الكشف عن حقيقة واحدة وموحدة. ومن الناحية الأسلوبية فإن الأفلام اللاروائية تستخدم الآن مزيجًا صريحًا من الطرق، أو تمزج بين عناصر من السينما الروائية والتسجيلية، أو تخلق غموضًا فيما يتعلق بالموضوع الذى تسجله، كما فى فيلم "مادونا: إما الحقيقة أو أن تعاقب" (١٩٩١). (هذه إشارة للعبة، يتم فيها طرح سؤال جريء على اللاعب، إما أن يجيب بالصدق أو أن تفرض عليه عقوبة - المترجم). إن السينمائى التسجيلى البريطانى نيك برومفيلد يضع نفسه بصراحة فى أفلامه كواحد من الشخصيات، ويبحث عن الحقيقة فى موضوعه، سواء كانت فضيحة مصرع نجم موسيقى الروك كيرت كوبان فى فيلم "كيرت وكورتى" (١٩٩٨)، أو حقيقة السفاحة آيلين وورنوس فى "آيلين: حياة وموت سفاحة" (٢٠٠٣)، لكنه لا يجد هذه الحقيقة أبدًا. إن أزمة برومفيلد كسينمائى تسجيلى تكشف عن فقدان المتفرج المعاصر للإيمان بقدرة السينما التسجيلية على إعطاء حقائق لا شك فيها.

كما تم توجيه النقد أيضًا للسينما التسجيلية من منظور ما بعد الاستعمار، ومنظور النسوية. وتم تحليل أفلام روبرت فلاهيرتى باعتبارها أمثلة على النظرة من وجهة نظر الأوربى الأبيض تجاه الثقافات الأخرى. إن هذه النظرة الاستعمارية تتسرب فى الكثير من تاريخ أفلام الرحلات والأفلام التسجيلية الأخرى، وهى نظرة شديدة الرداءة فى أفلام مارتين إى جونسون (١٨٨٤-١٩٣٧) وأوسا جونسون (١٨٩٤-١٩٥٣)، مثل "سيمبا، ملك الوحوش" (١٩٢٨)، و"كونجوريللا" (١٩٣٢)، وهى الأفلام التى عرضت أهل البلاد "البدايين" أمام الكاميرا باعتبارهم نوعًا من الكوميديا داخل الحياة

النباتية الطبيعية. وفيلم لويس بونويل "أرض بلا خبز" (١٩٣٣) هو فيلم تسجيلي جرى عن منطقة فقيرة في أسبانيا وسكانها، وهو يعتبر من أول الأفلام التي كانت واعية بعدم توازن السلطة بين سينمائي "العالم الأول" وشخصيات موضوعاتهم الأقل ثراء. والمعلم وصاحب النظرية، والسينمائي تى مينه ها ترينه استخدم مجموعة من تقنيات التعبير في أفلام تسجيلية مثل "أماكن عارية: الحياة مستديرة" (١٩٨٥)، و"اللقب فييت والاسم نام (١٩٨٩)، لكي يمنح المرأة صوتاً في ثقافات أخرى.

لقد سعى السينمائيون التسجيليون إلى استخدام السينما التسجيلية سياسياً، لخلق إحساس بهدف مشترك، وإسباغ الشرعية على ثقافات فرعية من خلال تصوير صور يمكن إدراكها وتمييزها، كانت مهمشة في الثقافة السائدة أو ثقافة التيار الرئيسي. وخلال الخمسينيات، اكتشف سينمائيو مقاطعة كوبيك في كندا أن تدريب الكاميرا على أنفسهم ساعدت في "الثورة الهادئة"، أى في اكتشاف المقاطعة لذاتها كثقافة جديدة وتمييزة داخل كندا. كما أن الاستقطاب السياسى الزائد في حقبة فيتنام أثر بوضوح على استخدام السينما التسجيلية كوسيلة للنضال، كما فى أعمال بيتر ديفيز "بيع البنجاجون" (١٩٧١) و"قلوب وعقول" (١٩٧٤). كما أن مجئ كاميرات الفيديو التى تسجل الصوت أيضاً خلال الستينيات، وقدرة الجماهير على مشاهدة تليفزيون الكيبل، ساعدا على تداول بعض الأفكار الراديكالية ورواجها. وأسس بعض السينمائيين، مثل إميل دى أنطونيو (١٩٢٠-١٩٨٩)، أنفسهم باعتبارهم أبطالاً مضادين للثقافة السائدة، من خلال صنع أفلام تسجيلية تكشف عن الفساد الحكومى، كما فى "نقطة نظام" (١٩٦٤) حول تحقيقات مكارثي عام ١٩٥٤، أو أنها كانت تتحدى السياسات الرسمية، كما فى "الاندفاع إلى إصدار حكم" (١٩٦٧) حول تقرير لجنة وارين.

ويستمر جانب كبير من السينما التسجيلية المعاصرة في الاشتباك مع السياسة، وهناك بعض الأفلام التي استطاعت أن تجد طريقاً للتوزيع التجارى المحدود، مثل "هارلان كاونتى" (باربرا كوبييل، ١٩٧٦)، و"خداع بناما" (باربرا ترينت، ١٩٩٢)، و"ضباب الحرب" (إيرول موريس، ٢٠٠٣). واتخذت جاذبية السينما التسجيلية شكل البرامج التلفزيونية داخل الثقافة الجماهيرية السائدة، كما فى برنامج "٦٠ دقيقة" أكثر البرامج اللاروائية نجاحاً فى تاريخ التلفزيون، كما ظهرت هذه الجاذبية أيضاً فى برامج تلفزيون الواقع، واستخدمت الثقافات الفرعية وجماعات المصالح السينما التسجيلية بنجاح، لكى تساعد على تطوير إحساس بالهوية والتضامن. وخلال السبعينيات، قام السينمائيون من الحركة النسوية بتطوير أسلوب حميم من "الرأس الناطق" talking-head (لقاءات مع شخصيات تتحدث للكاميرا مباشرة - المترجم)، للحث على إعادة اكتشاف لتجربة مشتركة مع المتفرج، كما فى "أطفال ورايات" (لورين جراى، ١٩٧٨)، و"حياة وزمن روزى عاملة تثبت المسامير" (كونى فيلد، ١٩٨٠). كما أن أفلاماً تسجيلية عن الشواذ، مثل "العالم فى الخارج" (روب إيستين، ١٩٧٨)، و"زمن هارفى ميلك" (إيستين، ١٩٨٤)، ظهرت فى بداية حركة الشواذ فى الثمانينيات. وفى فيلم "السنة متحدة" (١٩٩٠) استكشف مارلون ريجز (١٩٥٧-١٩٩٤) قضايا الشواذ الزنوج. ومنذ الثمانينيات عالجت أفلام تسجيلية قضية مرض الإيدز، لتسجل وقائع نضال ضحاياه، وتساعد على زيادة الوعي به.

انظر أيضاً:

"الكاميرا"، "الأيدولوجيا"، "الدعاية"، "روسيا والاتحاد السوفييتى"، "التكنولوجيا"، "الحرب العالمية الثانية".

مزید من القراءات

FURTHER READING

- Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Nonfiction Film*. New York: Oxford University Press, 1974.
- Barsam, Richard Meran. *Nonfiction Film: A Critical History*. New York: Dutton, 1973.
- , ed. *Nonfiction Film: Theory and Criticism*. New York: Dutton, 1976.
- Ellis, Jack C. *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1989.
- Grant, Barry Keith, and Jeannette Sloniowski. *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1998.
- Hardy, Forsyth. *Grierson on Documentary*. London and Boston: Faber and Faber, 1979.
- Jacobs, Lewis, ed. *The Documentary Tradition*, 2nd ed. New York: Norton, 1979.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1965.
- Mamber, Stephen. *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, MA: MIT Press, 1974.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Renov, Michael. *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge, 1993.
- Rothman, William. *Documentary Film Classics*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1997.
- Stott, William. *Documentary Expression and Thirties America*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Trinh, T. Minh-ha. *Framer Framed*. New York and London: Routledge, 1992.
- Waugh, Thomas, ed. *"Show Us Life": Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, NJ, and London: Scarecrow Press, 1984.

كتب هذا الفصل: باري كيث جرانت

روبرت جيه فلاهيرتى

(ولد فى أيرون مونتين، ميتشيجان، فى ١٦ فبراير ١٨٨٤، توفى فى ٢٣ يوليو ١٩٥١).

روبرت فلاهيرتى هو السينمائى الوحيد الذى دخل قائمة "المؤلفين الكبار" التى وضعها الناقد أندرو ساريس، وقد أعطى فلاهيرتى للشكل التسجيلى رؤيته الشخصية عن النضال الإنسانى الذى لا يتوقف ضد الطبيعة، ووجد هذه التيمة فى العديد من الحضارات والثقافات. كان فلاهيرتى متخصصاً فى علم المعادن كما كان مستكشفاً، ولم تكن لديه إلا معلومات قليلة جداً عن صناعة الأفلام، لكنه كان مهتماً باستخدام السينما كوسيلة لاقتناص الوجود الذى بدأ فى الانقراض لمجتمعات تقليدية، التى رآها نبيلة وغير ملوثة بالقيم الحديثة.

كان أول أفلامه ذلك الفيلم المهم "نانوك من الشمال" (١٩٢٢)، الذى حصل من أجله على دعم من شركة "إخوان ريفيون للفراء"، والفيلم من نمط أفلام الرحلات حول حياة الإسكيمو فى القطب الشمالى فى كندا، واستخدم التقنيات السينمائية التى كانت آنذاك مرتبطة أكثر بالسينما الروائية. فمن خلال نسيج يعزل بين الحين والآخر لقطات قريبة للشخصيات فى المكان الطبيعى الشاسع الذى يكسوه الجليد، كان فلاهيرتى يشجع المتفرجين على

التوحد مع البطل الصياد وعائلته، وعلى فهم القوة الطبيعية الهائلة للبيئة التي يعيشون فيها. وفي عاصفة جليدية عاتية تشكل الذروة الدرامية في "نانوك"، استخدم فلاهيرتى المونتاج المتوازى بين عائلة الإسكيمو وهى تحتفى بالكهف، وكلابهم فى الخارج وسط الزوابع القاسية، وذلك للإيحاء بالاختلاف بين البشر وحيواناتهم، وللتأكيد على النيمة الرومانسية للبقاء على قيد الحياة ضد اختبارات الطبيعة القاسية.

لقد تجاوز "نانوك" مجرد الفرجة المحايدة التى تميز أفلام الرحلات التقليدية، وحقق نجاحاً تجارياً مذهلاً. واستمر فلاهيرتى ليصنع "موانا" (١٩٢٦) فى جنوب المحيط الهادى، حيث عمل أيضاً - دون أن يذكر اسمه فى العناوين - فى أفلام روائية مع دابليو إس فان دايك، ومع إف دابليو مورناو. وفى عام ١٩٣١ انتقل فلاهيرتى إلى إنجلترا، حيث ترك تأثيره على المدرسة التسجيلية البريطانية التى كان يفوقها جريرسون. وفيلمه "رجل من آران" (١٩٣٤) يدور فى جزيرة جرداء على الشاطئ الغربى من أيرلندا، ويحتوى الفيلم على مشاهد تشويق لسكان الجزيرة وهو يصطادون أسماك القرش، وهى مهنة كانت قد انقرضت إلى حد كبير، لكن كان يجب تعليمها لسكان الجزيرة حتى يمكن تصوير هذا المشاهد، وكان فيلم فلاهيرتى الأخير هو "قصة لويزيانا" (١٩٤٨) الذى قام بتصويره ريتشارد ليكوك، والفيلم لا يظهر علامة على التقنيات الحديثة فيما عدا لقطة عابرة لأحد الأوناش التابع لشركة ستاندارد أويل (وهى الشركة التى مولت الفيلم) فى الخلفية، ل يبدو كأنه فى هارمونية مع البيئة.

كانت أفلام فلاهيرتى فى وقت ما قد نالت الكثير من الإطراء النقدى، برغم أن علماء الأنثروبولوجيا قد أعربوا عن شكواهم من أن هذه الأفلام

غير دقيقة، لأن المخرج تلاعب بالموضوعات والشخصيات. وإذا كان قد تم الترحيب في الماضي بأفلام فلاهيرتي بسبب صورها الجذابة ولقطاتها المثيرة، فإنها تعتبر اليوم أمثلة أساسية على النظرة الاستعمارية التي تضيئ نزعة غرائبية على ما تصوره.

مشاهدات مقترحة:

نانوك من الشمال" (١٩٢٢)، "موانا" (١٩٢٦)، "تابو" (١٩٣١)، "رجل من آران" (١٩٣٤)، "الأرض" (١٩٤٢)، "قصة لويزيانا" (١٩٤٨).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Barsam, Richard. *The Vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Calder-Marshall, Arthur. *The Innocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty*. New York: Harcourt, Brace, 1966.
- Danzker, Jo-Anne Birnie, ed. *Robert Flaherty: Photographer/Filmmaker, the Inuit, 1910-1922*. Vancouver, BC: Vancouver Art Gallery, 1980.
- Rotha, Paul. *Robert J. Flaherty: A Biography*, edited by Jay Ruby. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.
- Rothman, William. "The Filmmaker as Hunter: Robert Flaherty's *Nanook of the North*." In *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, edited by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski, 23-39. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1998.

باري كيث جرانث

دزيجا فيرتوف

(ولد باسم دينيس أبراموفيتش كاوفمان،
فى بياليسٲوك، بولندا، فى ٢ يناير ١٨٩٦،
توفى فى ١٢ فبراير ١٩٥٤).

ترك دزيجا فيرتوف أثراً كبيراً فى استخدام السينما لأغراض التعليم
الاجتماعى بعد الثورة الروسية. إنه لم يسجل فقط لوقائع الثورة عندما حدثت،
لكنه تناول إنتاج الجرائد السينمائية فى علاقتها بالبروليتاريا. وقد أصبح أخوه
ميخائيل كاوفمان أيضاً سينمائياً تسجيلياً مهماً، بينما أصبح أخوه الآخر
بوريس كاوفمان مصوراً سينمائياً مهماً مع جان فيجو وآخرين.

وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى، انتقلت عائلة كاوفمان - وهى
عائلة يهودية متعلمة - إلى موسكو. وفى عام ١٩١٦ التحق فيرتوف بمعهد
بتروجراد للعلوم العصبية والنفسية، حيث درس الإدراك البشرى، خاصة
إدراك الصوت، وقام بمونتاج شذرات صوتية مسجلة بطرق جديدة فى "معمل
السمع" الخاص به. وسوف تؤثر هذه التجارب على تجارب فيرتوف فى
السينما الناطقة بعد ذلك بعشر سنوات فى فيلمه "حماس: سيمفونية دونباس"
(١٩٣١) و"ثلاث أغنيات عن لينين" (١٩٣٤). وغير اسمه إلى دزيجا

فيرتوف، ومعناه "القمة الدوارة"، وبدأ فى مونتاج لقطات الجرائد السينمائية بعد الثورة، مستكشفاً المونتاج فى السينما التسجيلية.

ومع زوجته فى المستقبل مونتيرة السينما إليسافيتا سفيلوفا، قام فيرتوف فى عام ١٩١٩ بتأسيس "كينكوس" (عيون السينما)، والتي انضم إليها فيما بعد أخوه ميخائيل وفنانون شبان آخرون، وهى جماعة تدعو إلى قيمة السينما التسجيلية وتفوقها. وأصدروا بيانات فنية، ونشروا مقالات صحفية رفضوا فيها السينما الروائية، ونجومها، والتصوير فى الاستوديو، والنصوص سابقة التجهيز، وذلك لصالح ما احتفى به فيرتوف باعتباره "الإمساك بالحياة وهى غير واعية". وكان فيرتوف يدعو إلى أن "عدسة الكاميرا" أو "العين السينمائية" قادرة على اختراق وتسجيل الواقع المرئى على نحو أفضل مما تستطيعه العين البشرية، وهو ما يجعل السينما التسجيلية مفضلة فى مجتمع ماركسى يقوم على المبادئ العقلانية والعلمية للتنظيم. ومن عام ١٩٢٢ إلى عام ١٩٢٥، أخرج فيرتوف سلسلة من ثلاث وعشرين جريدة سينمائية تحت عنوان "كينو برافدا"، وكلمة "برافدا" التى تعنى "الحقيقة" كانت اسم صحيفة الحزب السوفييتى الرسمية. (أى أن السلسلة كانت تحمل اسم "برافدا السينمائية" - المترجم).

وأهم أعمال فيرتوف هو "الرجل مع كاميرا السينما" (١٩٢٩)، والذى يستبق "سيمفونية المدينة"، والتي تعتبر توثيقاً ورؤية فى وقت واحد. والفيلم يقدم رؤية غنائية لمدينة سوفياتية مثالية (مزيج من مدن موسكو، وأوديسا، وكيف)، ويستخدم كل مؤثر خاص وتقنية سينمائية، فى متناول فيرتوف، لى يصور الحياة فى مجتمع سوفييتى بينما يشجع المنفرد على تأمل طبيعة

البناء السينمائي، والعلاقة بين السينما والواقع. إن هذا الأسلوب الذى تتأمل فيها السينما ذاتها سوف يستمر فى "سينما الحقيقة" عند جان روش (وهو المصطلح الفرنسى المشتق من "كينو برافدا")، وفى تجارب جان لوك جودار فى صنع الأفلام من خلال مجموعة كما فى "جماعة دزيجا فيرتوف" فى بداية السبعينيات. لقد تحدى أسلوب فيرتوف الطليعى قيود المعتقدات الرسمية، ليجد نفسه فى نهاية الثلاثينيات عاجزاً عن ضمان تمويل مشروعات جديدة، وليقضى العقدين الآخرين من حياته وهو يقوم بمونتاج الجرائد السينمائية كما بدأ.

مشاهدات مقترحة:

"الرجل مع كاميرا السينما" (١٩٢٩)، "حماس: سيمفونية دونباس" (١٩٣١)، "ثلاث أغنيات عن لينين" (١٩٣٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Feldman, Seth. *Dziga Vertov: A Guide to References and Resources*. Boston: G. K. Hall, 1979.
- . "'Peace Between Man and Machine': Dziga Vertov's *The Man with a Movie Camera*." In *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, edited by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski, 40-54. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1998.
- Petrić, Vlada. *Constructivism in Film: The Man with the Movie Camera, A Cinematic Analysis*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1987.
- Vertov, Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Edited by Annette Michelson, translated by Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press, 1984.

بارى كيث جرائنت

فريدريك وايزمان

(ولد فى بوسطن، ماساشوسيتس، ١ يناير ١٩٣٠)

فريدريك وايزمان شخصية مهمة فى السينما التسجيلية الأمريكية، وقد بدأ صنع سلسلة أفلام استثنائية من الأفلام التى فازت بالجوائز، خلال حركة السينما المباشرة فى الستينيات. وعبر ثلاثة عقود صنع ما يزيد على ثلاثين فيلمًا تسجيليًا طويلًا، وحصل على العديد من الجوائز. وعلى عكس الشخصيات المشهورة والغنية التى كان معاصروه ريتشارد ليكوك، ودى إيه بينيكر، والأخوان مايسلز، يصنعون أفلامًا تسجيلية عنها فإن وايزمان لم يكن يركز على شخصيات بعينها بقدر تركيزه على المؤسسات المختلفة، بدءًا من مؤسسات تتركز فى مبنى واحد، مثل فيلم "المدرسة الثانوية" (١٩٦٨)، إلى مؤسسات ذات مجال عالمي، مثل "مهمة حقل سيناء" (١٩٦٨)، ومن مؤسسات حكومية مثل "محكمة الأحداث" (١٩٧٣) إلى مؤسسات معنوية أسستها مبادئ الأيديولوجيا والثقافة كما فى "موديل" (١٩٨٠). ولأن وايزمان كان فى السابق محاميًا، فإنه يسجل الحياة الأمريكية على نحو أكثر دقة من أى مخرج تسجيلي آخر، وأفلامه معًا تشكل عملاً عظيمًا حول الحياة فى أمريكا المعاصرة.

بدأ وايزمان حياته الفنية فى السينما بإنتاج فيلم شيرلى كلارك "الحياة الباردة" (١٩٦٤) (كلمة cool تعنى فى العامية الأمريكية أيضًا معانٍ أخرى مثل: ظريف، لطيف.. الخ - المترجم)، وهو فيلم روائى عن عصابات المراهقين، وتم تصويره فى هارلم. وفى عام ١٩٦٧ بدأ أعماله عن المؤسسات بفيلم "حماقات تيتيكات" (١٩٦٧) عن الحياة فى سجن للمجرمين المضطربين عقليًا فى بريدجوتر، ماساشوسيتس، وسرعان ما تعرض الفيلم لسيل من الدعاوى القضائية من سلطات الولاية، مما أدى إلى جدل كان السبب فى سمعة غير دقيقة عن وايزمان أنه يسعى إلى الفضائح والكشف عنها. وبرغم أن أفلامه الأولى تبدو كذلك بالفعل، فإن أفلامه الأخيرة أقل تعليمية وأكثر تعقيدًا من الناحية الجمالية. وعلى سبيل المثال فإن فيلمه "لحم" (١٩٧٦) مؤلف من لقطات قصيرة، ويشبه المونتاج بينها إيقاع طريقة الجزارين فى الفيلم فى تقطيع اللحم. أما فيلم "موديل" فهو دراسة متأملية لصنع الموديل بطريقة تصنيع صور إعلانية، وهى طريقة لا تختلف كثيرًا عن بعض أشكال صناعة الأفلام، كما يعتمد هذا الفيلم أكثر على اللقطات الطويلة زمنيًا.

وعند التصوير، يقوم وايزمان نفسه بتشغيل مسجل الصوت بدلًا من الكاميرا، وهو يحدد إلى أن تذهب الكاميرا من خلال إشارات يده وهو يتقدم المصور، أو يرشده إلى ذلك من خلال الميكروفون. وهذه الطريقة تتيح حرية أكبر فى أن يرى ما حوله أكثر مما لو كان ينظر من خلال محدد المنظر فى الكاميرا.

إن وايزمان يدعو إلى فهم كل مؤسسة باعتبارها تعبيرًا مجازيًا عن المجتمع الأمريكى بشكل عام؛ لذلك فبرغم أن أفلام وايزمان قد تبدو للوهلة الأولى كأنها مراقبة محايدة، فإنها تعتمد على عناصر الأسلوب السينمائى،

خاصة المونتاج، من أجل التعبير عن رؤيته الذاتية للطرق التي تعمل بها المؤسسات، ومغزى هذه المؤسسات من الناحية الثقافية. وإذا كانت أفلام وايزمان التسجيلية وثائق إخبارية، فهي أيضا أعمدة رأى، وتفسيرات ذاتية عن المؤسسات التي يصورها. إنها أفلام جدلية أكثر من كونها تعليمية، وهي ترفض أن تتخذ من المفترج موقف التعالي وفرض رأى سلطوى عليه.

مشاهدات مقترحة:

"حماقات تيتيكات" (١٩٦٧)، "المدرسة الثانوية" (١٩٦٨)، "إيسين" (١٩٧٢)، "زعيم" (١٩٧٤)، "اللحم" (١٩٧٦)، "موديل" (١٩٨٠)، "شبه موت" (١٩٨٩)، "الإسكان العام" (١٩٩٧)، "بيلفاست، مين" (١٩٩٩)، "عنف عائلى" (٢٠٠١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Anderson, Carolyn, and Thomas W. Benson. *Documentary Dilemmas: Frederick Wiseman's Tuitcut Folles*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991.

Atkins, Thomas R., ed. *Frederick Wiseman*. New York: Simon & Schuster, 1976.

Benson, Thomas W., and Carolyn Anderson. *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1989.

Grant, Barry Keith. *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*. Urbana: University of Illinois Press, 1992.

———, ed. *Five Films by Frederick Wiseman: Tuitcut Folles, High School, Welfare, High School II, Public Housing*. Berkeley: University of California Press, 2006.

بارى كيث جرانت

الدوبلاج والترجمة على الشريط

"Dubbing and Subtitling"

الدوبلاج والترجمة على الشريط هما طريقتان أساسيتان في الترجمة السينمائية، وهما الأكثر استخدامًا في التوزيع والاستهلاك العالميين للوسائط السينمائية. ومنذ ظهورهما مع دخول الصوت إلى السينما، ظلا طريقتين معقولتين في ترجمة الحوار وإن كانت لهما عيوبهما، وذلك لأنهما يتداخلان بطرق عديدة في النص الأصلي، أو شريط الصوت أو الصورة. ومنذ بداية الثلاثينيات، كانت بعض البلدان تفضل إحدى الطريقتين على الأخرى. وبينما توجد هناك عدة أشكال من نسخ بعدة لغات، في الاستخدام الحالي للصناعات السمعية البصرية العالمية، ويمكن استخدام أى شكل منها على حدة أو مع الطرق الأخرى، فقد ظل الدوبلاج والترجمة على الشريط هما الأشهر، وإن كانا أيضًا هما الأكثر إثارة للجدل.

تعريفات

الدوبلاج هو شكل من أشكال إعادة تركيب الصوت المتزامن على الشريط، ويتضمن تسجيل أصوات غير أصوات الممثلين الذين يظهرون على الشاشة، ويتحدثون بلغة مختلفة عن لغة النص الأصلي، بحيث تكون الأصوات - في الحالة المثالية - متزامنة مع الصورة السينمائية. لكن الدوبلاج يمكن أن يشير بشكل أكثر عمومية لإضافة أو استبدال مؤثرات

صوتية، أو سطور حوار بواسطة الممثلين الأصليين أنفسهم فى اللغة التى تم بها إنتاج الفيلم، عادة بسبب رداءة جودة الصوت فى التسجيل الأصلى، أو لحذف بعض الكلمات البذيئة فى النسخة المعروضة فى دور العرض عند عرضها فى التليفزيون. وإذا كان هذا الشكل الأخير من إعادة تركيب الصوت المتزامن موجودًا فى كل الأفلام المعاصرة تقريبًا، فإنه يسمى "اللؤلؤ الدوار" looping لكى يمكن تمييزه عن الدوبلاج باعتباره ترجمة للغة. (يعود هذا المصطلح إلى استخدام جزء من شريط الصورة، يتم عرضه المرة بعد الأخرى فى شكل لولب، loop، بينما يقوم الممثل بالأداء الصوتى فى كل مرة، إلى أن يمكن الحصول على أفضل أداء - المترجم). وهناك شكل آخر من إضافة الصوت أو إعادة تركيبه، وهو التعليق من خارج الكادر، حيث يوجد صوت غير متزامن لا يحل محل النص واللغة الأصليين، ويضاف على شريط الصوت، وهذه الطريقة منتشرة فى روسيا وبولندا، وتستخدم أكثر فى الترجمة للتليفزيون من الترجمة للسينما، لكنها طريقة أقل استخدامًا بالمقارنة مع الدوبلاج والترجمة على الشريط.

والترجمة على الشريط، مثلها مثل التعليق من خارج الكادر، تسمح بوجود لغة مترجمة بينما تترك النص الأصلى دون تغيير، لكنها تحول الكلام إلى كتابة دون تغيير فى شريط الصوت الأصلى. وقد تكون الترجمة على الشريط إما بنفس اللغة الأصلية أو لغة أخرى. وفى الطريقة الأولى يكون المقترح إما أصم أو ثقيل السمع، وهى طريقة شائعة فى البث التليفزيونى، أما الطريقة الثانية فهى تترجم اللغة الأصلية إلى لغة (أو لغات) طبقًا للبلد الذى سوف يعرض فيه الفيلم، وذلك فى شكل سطر أو أكثر من النص المكتوب فى تزامن مع الصورة. وهذه الرسائل اللفظية قد لا تتضمن فقط

الحوار، والتعليق، وكلمات الأغنيات، لكنها قد تشمل أيضًا بعض الكلمات التي تظهر في الصورة، مثل اللافتات أو عناوين الصحف. وعادة ما تظهر الترجمة على الشريط في أسفل الشاشة، برغم أن مكانها قد تغير من لغة إلى أخرى. وفي البلدان التي تتطلب ترجمة إلى لغتين، مثل بلجيكا، وفنلندا، وإسرائيل، توجد الترجمة على الشريط في اللغتين.

وعندما يفضل بلد ما إحدى الطريقتين فإن ذلك يعود إلى عوامل عديدة، مثل الظروف التاريخية، والسياسية، والتقاليد، والتكاليف، والطريقة التي اعتاد عليها الجمهور، والمكانة الفنية للأفلام ذاتها. وقبل أن نضع هذه العوامل في الاعتبار، فإن من الضروري تأمل الظروف التاريخية التي أدت إلى الدوبلاج والترجمة على الشريط، وظهور كل منهما كشكل مفضل للترجمة اللفظية في السينما.

السينما الناطقة المبكرة والنسخ متعددة اللغات

لم تكن الأفلام الصامتة إلا مشكلات قليلة بالنسبة لنقل اللغة، برغم أنها كانت ما تزال تتطلب الترجمة عند العرض في بلدان أخرى. وإذا كانت الأفلام الصامتة مناسبة تمامًا للاستهلاك في العديد من السياقات الثقافية، فإن ذلك كان يعود بدرجة أقل إلى مكانتها كلغة عالمية للصور، بقدر ما كان ذلك يعود بدرجة أكبر إلى مرونة استخدام العناوين المعروضة على الشاشة، وهي العناوين التي لم تكن مجرد ترجمة من اللغة الأصلية إلى لغة أخرى، لكنها كانت - وبشكل إبداعي - ملائمة لتقديم الفيلم إلى مجموعات قومية ولغوية متعددة: فأسماء الشخصيات، والأماكن، وتطورات الحبكة، والإشارات الثقافية الأخرى، كانت تتغير عند الضرورة لكي تجعل الأفلام مفهومة بالنسبة

للجمهور فى بلدان مختلفة. وبحلول عام ١٩٢٧، كانت العناوين بداخل الأفلام الهوليدية تتم ترجمتها بشكل روتينى إلى ما يقرب من ست وثلاثين لغة.

ومع السينما الناطقة، لم يعد من الممكن مجرد تبديل هذه العناوين الداخلية، وبدأ استخدام الدوبلاج والترجمة على الشريط منذ عام ١٩٢٩، ومع ذلك لم يصبحا على الفور الحلين النموذجيين عندما وصلت الأفلام الأمريكية إلى أوروبا، بالنسبة لمشكلة ترجمة الفيلم الناطق. فبدلاً منهما كان إنتاج النسخ ذات اللغات المتعددة (MLV) هو السائد حين ظهر فى عام ١٩٢٩ حتى اختفى فى عام ١٩٣٣. وخلال تلك الفترة كانت الشركات السينمائية الأمريكية إما أن تجلب مخرجين وكتاب سيناريو وممثلين أجانب إلى هوليوود، أو أن تؤسس استوديوهات إنتاج فى أوروبا. وكانت شركة إخوان وارنر هى الأولى بين الشركات الأمريكية، التى تصنع نسخاً بلغات متعددة، وتبعها فى ذلك بعض المنتجين الأوروبيين، ثم كل الشركات الهوليدية الكبرى. وكانت شركة باراماونت هى الأكثر استثماراً فى هذا المجال، فقد شيدت أستوديو ضخماً فى بداية الثلاثينيات فى جوانفيل بضواحي باريس، والذى سرعان ما أنتج أفلاماً بأربع عشرة لغة مختلفة. لقد كان الفيلم الواحد يتم تصويره فى الوقت ذاته بلغتين أو ثلاث، عادة بواسطة مخرج واحد، لكن عند زيادة النسخ ذات اللغات المتعددة كان يتم استخدام مخرج مختلف لكل لغة. والممثلون الذين يجيدون أكثر من لغة يمكنهم أداء أدوارهم فى أكثر من نسخة، لكن الطريقة المعتادة كانت استخدام ممثلين مختلفين للنسخ المختلفة. وكانت الأزياء والديكورات يعاد استخدامها، وهو ما اقتضى تصوير النسخ فى "توبشيات" طبقاً لجدول يمتد على مدى الأربع والعشرين ساعة. وكان زمن الإنتاج قصيراً، وعادة لا يزيد على أسبوعين للفيلم

الروائي الطويل. وفي ذروة أستوديو جوانفيل، بين مارس ١٩٣٠ ومارس ١٩٣١، أنتج عددًا مذهلاً هو مائة فيلم روائي طويل وخمسين فيلمًا قصيرًا.

ورغم هذا التنظيم في وقت الإنتاج، فقد كانت طريقة نسخ متعددة اللغات تعنى زيادة هائلة في النفقات، وكانت حكايتها الثابتة بين نسخة وأخرى لا ترضى التنوع الثقافي للجمهور بين بلد وآخر، كما أنها اعتبرت مجرد سلع تجارية، وأدت هذه العوامل جميعًا إلى أفول سريع لهذه الطريقة، التي توقفت هوليوود عنها تمامًا في عام ١٩٣٣، سرعان ما توقفت أيضًا ألمانيا وفرنسا. وبرغم أن عديدًا من مخرجين راسخين وواعدين صنعوا أفلامًا نسخ متعددة، فإن القليل من هذه الأفلام هي التي اعتبرت ذات قيمة فنية باقية، مثل فيلم جوزيف فون ستيرنبرج "الملاك الأزرق" (١٩٣٠) الذي أنتجته شركة "أوفا" وشركة باراماونت بنسختين ألمانية وإنجليزية، وحقق نجاحًا عالميًا، ويقدم نفس الممثلين الرئيسيين (إيميل جانينجز ومارلين ديتريتش) وهما يتحدثان بسطور حوارهما في النسختين.

وإذا كانت طريقة النسخ ذات اللغات المتعددة تعتبر تجربة فاشلة في بدايات السينما الناطقة، فقد ظلت مستخدمة على نحو متفرق في أوروبا. ففيلم جان رينوار "العربة الذهبية" (١٩٥٣) على سبيل المثال تم تصويره في "شيني شينا" (مدينة السينما) في إيطاليا، أساسًا بمجموعة من الممثلين الإيطاليين، معظمهم - بمن فيهم النجمة أنا مانياني (١٩٠٨-١٩٧٣) - لعب دوره وتحدث بثلاث لغات في نسخ تم تصويرها على حدة باللغات الإنجليزية والإيطالية والفرنسية. وفيلم فيرنر هيرتزوج "توسفيراتو مصاص الدماء" (١٩٧٩) تم تصويره مرتين، بنفس مجموعة الممثلين، بنسختين ألمانية وإنجليزية.

صناعات الدوبلاج والترجمة على الشريط

التفسير الأكثر شيوعاً للانقسام بين الدول التي تفضل الدوبلاج وتلك التي تفضل الترجمة على الشريط، ينبع من التكاليف، فالدوبلاج - وهو طريقة الترجمة الأكثر تكلفة - يستخدم في البلاد الأكبر والأغنى حيث تجمعات كبيرة تستخدم لغة واحدة، بينما تستخدم طريقة الترجمة على الشريط في البلدان الأصغر حيث جمهورها يشكل سوقاً أكثر تحديداً. وبرغم وجود بعض الحقيقة في هذا التفسير، فإن التكاليف وحدها ليست هي التي تفرض تلك الطريقة أو ذاك، فهناك بعض بلدان وسط أوروبا الصغيرة، مثل بلغاريا، وجمهورية التشيك، والمجر، وسلوفاكيا، تفضل الدوبلاج، برغم تكاليفه العالية. فالتطورات التاريخية والسياسة، بالإضافة إلى التقاليد، تشكل جميعاً عوامل مهمة في هذا السياق.

وفي أوروبا الغربية، ظهر الدوبلاج في بداية الثلاثينيات كطريقة سائدة في نقل اللغة في كل من فرنسا، وإيطاليا، وألمانيا. وأسبانيا. ففي فرنسا تحول أستوديو جوانفيل إلى مركز للدوبلاج، وتفوق الدوبلاج هنا ينبع من حرص فرنسا الثقافي على الحفاظ على اللغة الفرنسية وحمايتها في وجه التأثير الأجنبي (خاصة الأمريكي)، وسيادة اللغة الفرنسية بين شعب اعتاد على سماعها في أفلامهم. وبالنسبة للبلدان الأخرى، فقد لعبت الثقافة والأيديولوجيا السياسية دورها الأهم، ففي إيطاليا وألمانيا وأسبانيا - التي واجهت جميعاً مقاطعة ثقافية في منتصف الثلاثينيات، وكانت محكومة بحكومات فاشية - سمحت فقط بنسخ مدبلجة من الأفلام الأجنبية. لقد أدرك الحكام الديكتاتوريون في هذه البلدان كيف أن سماع المرء للغته يؤكد أهمية الإحساس بالهوية القومية والاستقلال الذاتي ويزيدهما. وفي إيطاليا بشكل

خاص - حيث أغلب الناس، بمن فيهم السينمائيون أنفسهم، يتحدثون بلهجات مختلفة وليس بلهجة توسكانيا الرسمية - فإن الدوبلاج ساهم في صياغة الوحدة التي تجمع الجميع في لغة قومية مشتركة. ومن عام ١٩٢٩، قامت حكومة بينيتو موسوليني بسن تشريع يقضى بأن كل الأفلام المعروضة في إيطاليا يجب أن تكون ذات شريط صوت إيطالي أيًا كان البلد الذي أنتجها. كما أن فرانثيسكو فرانكو في أسبانيا، وأدولف هتلر في ألمانيا، قاما بتأسيس حصص صارمة فيما يتعلق بالأفلام المستوردة، كان الصوت فيها كلها تقريبًا بطريقة الدوبلاج. ومن خلال صناعات الدوبلاج التي تأسست سريعًا في هذه البلدان، وأصبح لها معايير ثابتة، أصبح يُنظر للأفلام المدبلجة باعتبارها أفلامًا من الإنتاج المحلي. لذلك فإن صناعات الدوبلاج المتطورة والتي مازال تعمل في هذه البلدان، هي من بقايا آثار السياقات السياسية في أوائل الثلاثينيات عندما ظهرت السينما الناطقة.

لكن الدوبلاج عملية تحتاج إلى الكثير من العمل، فالممثلون الذين يقومون في "كابينة" الصوت وهو يشاهدون مقاطع من الفيلم، تتكرر المرة بعد الأخرى أثناء إلقائهم لسطور حوار من نص معد ومكتوب. وقد يكون ضروريًا إجراء العديد من محاولات التسجيل إلى أن يتم - بقدر الإمكان - تزامن السطور المترجمة من الحوار، أو أية أصوات أخرى صادرة من الممثل، مع حركات الشفاه للممثلين الأصليين على الشاشة. ويتم الدوبلاج للأفلام على نحو جيد أو سيئ طبقًا للزمن والعناية اللذين يعطيانه لهذه العملية، والمصادر المتوفرة لها. وحتى الستينيات كان التزامن مع حركات الشفاه يتم بواسطة صناعات الدوبلاج على أساس أنه العامل الأكثر أهمية للحفاظ على إيهام مشاهدة وسماع كل متسق متكامل. لكن تزامن حركات

الشفاه ذا أهمية ثانوية، حيث أظهرت الأبحاث أن المتفرج لا يمكنه تمييز التعارضات والزلات البسيطة في حركات الشفاه، وعدم التزامن لا يشكل مشكلة كبيرة للجمهور في البلدان التي تفضل الدوبلاج. لكن الأهم للتأثير الكلى هو تلاؤم أصوات من يقومون بالدوبلاج مع الشخصيات على الشاشة، وتميل الاستوديوهات إلى استخدام نفس ممثلى الدوبلاج للنجوم الأجانب المشهورين. وقد أدى هذا في بعض الحالات إلى أن بعض ممثلى الدوبلاج حققوا نجومية داخل هذه الصناعة، أو حتى أصبحوا نجومًا سينمائيين، وعلى سبيل المثال، فإن مونيكا فيتى (ولدت عام ١٩٣١)، نجمة العديد من أفلام مايكل أنجلو أنطونيوني خلال الستينيات، جذبت اهتمام المخرج لأول مرة عندما كانت تقوم بالدوبلاج فى فيلمه "الصرخة" (١٩٥٧). وفى صناعة السينما الهندية فى فترة ما بعد الحرب (والمعروفة حاليًا باسم "بوليوود")، فإن مشاهد الأغنيات الموجودة فى كل هذه الأفلام لا يتم غناؤها بواسطة الممثلين، وإنما بواسطة مغنين محترفين، قد يصبحون مشهورين بقدر نجوم السينما الذين يسجلون لهم أصوات بدوبلاج تزامن الشفاه فى هذه المشاهد.

وحتى فى البلدان التي تفضل طريقة الدوبلاج فإن هناك قطاعات من الجمهور تفضل أن تشاهد الأفلام بطريقة الترجمة على الشريط. وفى فرنسا فإن هذه الأفلام يتم الإعلان عنها باعتبارها "نسخة أصلية ذات ترجمة على الشريط"، وفى أسبانيا تقدم دور العرض للأفلام الأجنبية النسخ المبدجة وذات الترجمة على الشريط معًا. وفى البلدان الناطقة بالإنجليزية - خاصة الولايات المتحدة وبريطانيا - يتم استيراد القليل من الأفلام الناطقة بغير الإنجليزية، واستخدام الطريقتين تبعًا للحاجة. لكن العديد من البلدان الناطقة بغير الإنجليزية، تستورد عددًا كبيرًا من الأفلام، وتفضل طريقة الترجمة

على الشريط، بما فى ذلك بلجيكا، وكرواتيا، وقبرص، واليونان، واليابان، وهولندا، والبرتغال، والدول الاسكندنافية.

وطريقة الترجمة على الشريط أكثر اقتصادية من الدوبلاج، لأنها تستغنى عن التسجيل الصوتى والممثلين الذين يقومون بالدوبلاج، لكنها مع ذلك عمل معقد. وصناعة الترجمة على الشريط ليست ذات سمات قومية بنفس الدرجة مثل صناعة الدوبلاج، حيث إن المترجمين هم الأهم فى هذه العملية وليس ضروريًا إقامتهم فى البلد الذى تتم الترجمة إلى لغته. لكن المسألة ذات الأهمية القصوى فى هذه الطريقة هى الترجمة، فهى تتطلب اختصارات عديدة جدًا فى سطور الحوار الأصلى، وقد يصل الاختصار إلى النصف. وبينما يكون مثاليًا ترجمة كل ما يتقوه به الممثل الأصلى، فإن حدود زمن الشاشة يمثل عقبة كبرى. فسرعة المتفرج المعتادة فى القراءة هى ما بين ١٥٠ و ١٨٠ كلمة فى الدقيقة، مع ضرورة وجود استراحات، وهو ما يحدد تمامًا زمن الترجمة على الشريط، ومن ثم اكتمال هذه الترجمة. ويتضمن الجزء الأخير من العملية طباعة نسخة فوتوغرافية من النسخة الأصلية، وفى نفس الوقت طبع عناوين الترجمة عليها لصنع نسخة جديدة تكون الترجمة جزءًا ثابتًا منها، والشركات التى تقوم بهذه العملية تواجه العديد من الإمكانيات المتعلقة بشكل الحروف وحجمها وخلفياتها ومكانها، والإشارة إلى اتصال بعض العبارات التى تظهر متقطعة على الشاشة، أو الإشارة إلى متحدثين عديدين، وأمور أخرى مشابهة. وكما هو الحال فى الدوبلاج، فإن عملية الترجمة على الشريط يمكن أن تكون جيدة أو سيئة.

الترجمة على الشريط مقارنة مع الدوبلاج

تتناقش العديد من كتب الدراسات السينمائية الجدل حول ترجمة الأفلام الأجنبية، إما بطريقة الترجمة على الشريط أو الدوبلاج، والتي تُعرض للطلبة الأمريكيين أو البريطانيين، وكل هذه الكتب تقر بأفضلية الترجمة على الشريط، وتورد أسباب عدم أفضلية المونتاج في التزامن غير الدقيق بين الشفاه وشريط الصوت، أو بين الصوت والجسد، كذلك فتور الأداء الصوتي، وتغيير أو حذف شريط الصوت الأصلي وطريقة تصميمه. وعادة ما تلاحظ رداءة جودة التمثيل في الأفلام المدبلجة، مثل السمات الصوتية، ونغمة الصوت، وإيقاع اللغة، في اجتماعها مع الإيماءات وحركات تعبيرات الوجه التي تميز أساليب التمثيل والسمات الشخصية في البلدان المختلفة، لأن كل ذلك يضيع في الترجمة. وبينما يتم الإقرار بأن الترجمة على الشريط لها عيوبها أيضاً - فهي تشوش وتعوق التركيز على العناصر البصرية، وتترك أجزاء من الحوار دون ترجمة - فإنها تعتبر أقل تدخلا في النص الأصلي، كما أنها تساعد الجمهور على معايشة كون الفيلم "أجنبياً".

لكن هذا الموقف لا يعترف أن هناك في البلدان التي تفضل الترجمة على الشريط جمهوراً قد يفضل الدوبلاج، أو أن هناك حالات يصبح فيها الدوبلاج معقولاً أكثر من الترجمة على الشريط. فالأفلام الأجنبية والبرامج التليفزيونية الموجهة إلى الأطفال تتم دبلجتها في بعض البلدان التي تفضل الترجمة على الشريط، لأن الجمهور المستهدف لم يتعلم القراءة بعد، أو لا يستطيع القراءة بسرعة. وفي الوقت الذي يطلب فيه المتفرجون على أفلام الفن أن تكون الترجمة على الشريط، فإنهم يشكون في حالات نادرة من أن الأفلام الأجنبية من أنماط أكثر تجارية - مثل "الويسترن سباجيتي"

(الإيطالي)، والأفلام الصفراء "جاللو" (الأفلام البوليسية الإيطالية - المترجم)، وأفلام فنون القتال، والأفلام الكوميديّة، وأفلام التحريك اليابانية - تعرض عادة في نسخ مدبلجة. وبالنسبة للسينما الإيطالية، الفنية أو الجماهيرية، فإن الأصالة ليست هي الحجة القاطعة، فكل الأفلام الإيطالية تقريباً تتم إضافة الصوت لها بعد التصوير، لذلك فإنه لا وجود لشريط صوت أصلي. وقد شهدت فترة ما بعد الحرب معدلات متزايدة للإنتاج المشترك بين الدول، حيث يضم الممثلون فنانين من دول مختلفة ولا يتحدثون بنفس اللغات، لذلك فإن أدوارهم تتم دبلجتها بواسطة ممثلي أصوات من البلد الذين يتم فيه التصوير. وفيلم "الطريق" (١٩٥٤) لفيدريكو فيليني يقدم بطلين من الولايات المتحدة يتحدثان الإنجليزية، هما أنطوني كوين وريتشارد بيرز هارت، وبطلة من إيطاليا تتحدث الإيطالية هي جوليتا ماسينا. وبالنسبة للظهور على الشاشة ونطق الحوار، يسيطر الممثلان الأمريكيان، بينما سطور حوار الممثلة الإيطالية قليلة. وبرغم ذلك فإن المترجمين الأمريكيين يجمعون على أن النسخة المدبلجة بالإيطالية، والتي تحمل ترجمة إنجليزية على الشريط، هي النسخة الأكثر أصالة، برغم أن حركات شفاه الممثلين الأمريكيين غير متزامنة مع صوتيهما، وأن الفيلم تم تصويره بدون صوت.

والزعم بأن الترجمة على الشريط تتضمن تدخلا أقل في الفيلم الأصلي هو زعم يمكن تفنيده أيضاً. فالترجمة على الشريط تعترض تكامل التكوين والميزانسين، عندما تقود عين المتفرج على الكلمات المترجمة والممثلين الذين يتحدثون بها، بينما تهمل الحوار الهامشي أو الخلفي، والأصوات والشخصيات الهامشية. والترجمة على الشريط لا تقدم ترجمة كاملة مثلما يفعل الدوبلاج، والمتفرجون في حالة الترجمة على الشريط لا يشعرون

بالكلمات والتعبيرات الصادرة عن الممثلين معًا. لذلك فإن الترجمة على الشريط تعد إفسادًا للوحدة بين الأداء والنص، إذ أنها تركز على الحوار المترجم، وتقصى تأثير وأهمية التعبير البصرى.

وبرغم من أن أيًا من الترجمة على الشريط أو الدوبلاج ليس هو الشكل المثالى للترجمة السمعية البصرية، فإن التطورات التقنية الحديثة قد وسعت من تطبيقاتهما واستقبالهما. فقد تزايد عدد قنوات (تراكات) الصوت المستخدمة فى تصميم الصوت فى الفيلم الروائى (من الشائع الآن استخدام أربعة وعشرين تراكًا أو أكثر)، كما تزايدت التراكات الصوتية المستخدمة فى عملية الدوبلاج. فعندما تكون لكل شخصية متكلمة قناة صوتية خاصة بها فى التسجيل الأسمى لشريط صوت الفيلم، يصبح الدوبلاج للترجمة اللغوية ممكنًا، مع ترك بقية التعبير الصوتى الأسمى للفيلم على حاله. أما بالنسبة للترجمة على الشريط، فقد ساعد استخدام الليزر على تقديم حروف أكبر، وكلمات محددة الحواف، ومدى لونه أكثر، وخلفيات شفافة تجعل القدرة على القراءة أسهل. لكن التقنية الرقمية هى التى أحدثت التغيرات الأهم. فتحليل وتركيب أصوات الممثلين الذين يقومون بالمونتاج جعلت من الممكن إجراء تعديلات وضبط على الإلقاء ونغمته ورنينه، لكى تجعل الصوت مطابقًا أو يكاد لأصوات الممثلين الأصليين. كما يمكن إصلاح عدم التزامن بين حركات الشفاه والكلمات المترجمة المنطوقة لتحقيق هذا التزامن، وهو أمر مهم بشكل خاص فى اللقطات القريبة. وإدخال "العناوين الناعمة" - المشابهة للترجمة الفورية فى الأوبرا - قد أصبحت متاحة مع تقنية السى دى روم، وساعدت على ترجمة على الشريط ذات جودة عالية للأفلام التى لم يكن هناك لها نسخ ذات ترجمة على الشريط، وهكذا فإنها قدمت حلاً رخيصاً

وسهلا لعملية مكلفة لطباعة الترجمة على نسخة مطبوعة حديثاً. (العناوين الناعمة هي تقنية تجعل الترجمة منفصلة كملف رقمي، ويمكن إضافتها عند المشاهدة دون ضرورة لطباعتها على الفيلم - المترجم).

وأخيراً، فإن ظهور تقنية دي في بي، ودي في دي، قد زادت من قدرة المستخدم على الاختيار لمشاهدة التلفزيون والسينما بلغات متعددة. فتقنية دي في بي (بث الفيديو الرقمي) أتاحت بث عدد من الإشارات، والعديد من الترجمات في وقت واحد، وهو أمر مهم بشكل خاص في البلدان التي اعتادت على قراءة الترجمة على الشريط، حيث إنها تعنى قدرة أكبر على مشاهدة القنوات الفضائية الأجنبية. ومن ناحية أخرى، فإن تقنية دي في دي (القرص الرقمي متعدد الأغراض)، أصبحت طريقة مهمة في الفرجة على الأفلام، حيث يستطيع المتفرج أن يختار بين قنوات الدوبلاج أو الترجمة على الشريط في العديد من اللغات، قد تصل إلى أربعة تراكات مدبلجة واثنين وثلاثين تراكاً للترجمة على الشريط. كما أن الترجمات على الشريط مطلوبة أيضاً للأفلام المصاحبة على الدي في دي، مثل المقدمات الإعلانية، والأفلام التسجيلية عن تصوير الفيلم الأصلي ووراء الكواليس، ومعلومات عن حياة أهم أفراد طاقم الفيلم. وإذا كان الجدل مايزال قائماً دون حل بين الترجمة على الشريط والدوبلاج، فإن التقنيات الرقمية قدمت إمكانات جديدة لهاتين الطريقتين في الترجمة السمعية البصرية.

انظر أيضاً:

"الحوار"، "الصوت"، "التكنولوجيا".

مزید من القراءات

FURTHER READING

- Betz, Mark. "The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and Polyglot European Art Cinema." *Camera Obscura* 46 (2001): 1-44.
- Danan, Martine. "Dubbing as an Expression of Nationalism." *Meta: Journal des Traducteurs/Translator's Journal* 36, no. 4 (1991): 606-614.
- Egoyan, Atom, and Ian Balfour, eds. *Subtitles: On the Foreignness of Film*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2004.
- Ivarsson, Jan, and Mary Carroll. *Subtitling*. Simrishamn, Sweden: TransEdit, 1998.
- Vincendeau, Ginette. "Hollywood Babel: The Coming of Sound and the Multiple-Language Version." *Screen* 29, no. 2 (Spring 1988): 24-39.
- Whitman-Linsen, Candance. *Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French, and Spanish*. New York: Peter Lang, 1992.

كتب هذا الفصل: مارك بيتز

السينما فى المرحلة المبكرة "Early Cinema"

ظهرت السينما فى أواخر القرن التاسع عشر، وهى تدين بالفضل فى وجودها كاختراع تقنى إلى تطورات مهمة فى دراسة الحركة والبصريات، كما تدين كبدعة بصرية بالفضل لتقاليد الترفيه المعروض على شاشة. وسرعان ما سوف تفصل السينما علاقتهما مع العلم عندما تصبح إمكانية نجاحها التجارى الواسع واضحة، مما سوف يسهل دخولها إلى التيار السائد فى الثقافية الجماهيرية للقرن العشرين. وبرغم ذلك فإن السنوات الأولى للسينما تميزت بالعديد من الاتجاهات المختلفة فى طرق التقديم وسياقات الفرجة، والتى سوف يتناقض تنوعها بمجرد أن تفرض المتطلبات التجارية نفسها بشكل أكثر قوة. وربما إذا لم تكن السينما قد حققت هذا النجاح فإنها كانت سوف تتمتع لفترة أطول بالتححرر من التقاليد والمواضعات الجمالية المستعارة من الوسائط الأخرى. ولكن مع السنوات الأولى للقرن العشرين، عندما أصبحت الأفلام أطول، وبانت مضامينها ذات قصص تزداد تكراراً بين فيلم وآخر، فإن قدرة السينما على منافسة الأشكال التى تقدم على مسرح، وتحقيق أرباح أكبر، جذبت العديد من المستثمرين، مما أدى إلى نمو مطرد خلال بدايات القرن العشرين.

وخلال السنوات العشر الأولى من عمر السينما، أسست الأفلام ذاتها كمادة ثابتة داخل النطاق الثقافى فى معظم البلدان، وانتهت فترة الحيرة بشأن تلك البدعة الجديدة ببذل جهود مشتركة لوضع معايير لإنتاج الأفلام لجمهور

يتزايد عددًا. لقد كان تزايد جماهيرية الأفلام يعنى أنه عند نهاية العقد الأول من عمر السينما أن هذا الوسيط سوف يدخل عملية تأسيس قواعد لإنتاجه واستهلاكه فى شكل مؤسسات. وعندما أصبحت الأفلام متاحة فى معظم المناطق الحضرية، وأصبح السرد الروائى هو الشكل السائد الذى اتخذته معظم الأفلام، كان المستقبل التجارى للسينما يشير بوضوح إلى نماذج صناعية تفضل الطرق المنظمة للإنتاج، والنظم التى يمكن التحكم بها فى التوزيع والعرض. وإلى حد ما فإن تاريخ السنوات الأولى للسينما كان يتضمن اختصارًا ثابتًا (وإن يكن مختلفًا فى جوانب عن جوانب أخرى) فى الإمكانيات، مما أدى إلى الفيلم الروائى الطويل، الذى يعرض فى دور العرض المخصصة لعرض الأفلام.

التقنيات المبكرة والأفلام الأولى

كانت قد تحققت إنجازات فى التصوير الفوتوغرافى فى التسلسل على أيدى أشخاص مثل إيتيين حول ماريه (١٨٣٠-١٩٠٤) وإدوارد مايبيريدج (١٨٣٠-١٩٠٤) خلال سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر، وتزامنت مع قواعد التحريك فى ألعاب الأطفال مثل زيوتروب، وبناء عليه فقد قام مخترعون عديدون فى أواخر التاسع عشر بمحاولات لابتكار آلة تستطيع أن تحقق إيهاى الحركة من خلال تسجيل العديد من الصور الفوتوغرافية فى تعاقب سريع، ثم إعادة تشغيل هذه الصور. وكانت هذه العملية تحتاج إلى وسيط مرن، تحقق مع قيام جورج إيستمان (١٨٥٤-١٩٣٢) بتسجيل حقا اختراع فيلم السليولويد الخام فى عام ١٨٨٩، والآلية المتقطعة التى سوف تتيح للفيلم أن يمر فى الكاميرا، ويتوقف لتسجيل الصورة، ثم يتقدم كادرًا واحدًا آخر دون أن يتمزق. ومن خلال تجارب متوازية تم الوصول إلى

كاميرا صور متحركة يمكن العمل بها، وذلك في العديد من البلدان في نفس الوقت تقريبًا، ويليام كينيدى لورى ديكسون (١٨٦٠-١٩٣٥) الذى كان يعمل لدى توماس ألفا أديسون (١٨٤٧-١٩٣١)، والذى طور كايڤيتوجراف فى الولايات المتحدة، بينما صنع لوى وأوجست لوميير "سينماتوجراف" فى فرنسا، واخترعت فى إنجلترا كاميرات على أيدي روبرت دابليو بول (١٨٦٩-١٩٤٣)، وبيرت أكريس (١٨٥٤-١٩١٨)، وويليام فريز جرين (١٨٥٥-١٩٢١).

وأثبت كايڤيتوجراف وسينماتوجراف أنهما الأكثر نجاحًا بين هذه الاختراعات، الأول بسبب الفطنة التجارية لدى أديسون، والثاني لأنه يدمج ثلاث وظائف معًا (كاميرا، وطابعة، وآلة عرض) فى آلة واحدة. وفى الحقيقة أن سهولة حمل سينماتوجراف ومرونتها جعلتا الأخوين لوميير يرسلان مشغلي الكاميرا فى مختلف أنحاء العالم، حيث أصبح عروض أفلامهما هى بداية تجربة عرض الصور المتحركة فى العديد من البلدان فى عام ١٨٩٦، مثل روسيا، والهند، والبرازيل، والمكسيك، ومصر. وأشهر عروض الأخوين لوميير هى التى حدثت فى "جران كافيه" فى باريس فى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥، وهو العرض الذى يعتبر أول عرض عام للصور المتحركة لجمهور يدفع مقابل الفرجة، وبذلك فإنه دشن السينما كمشروع تجارى. وبرغم أن أديسون كان يصور موضوعاته بكايڤيتوجراف منذ عام ١٨٩٣، فإن هذه الأفلام لم يكن من الممكن عرضها فى السنوات القليلة الأولى إلا على آلة خاصة تسمى كايڤيتوسكوب (تشبه صندوق الدنيا، ويشاهدها متفرج واحد من خلال عدسة - المترجم)، فإن عرض أفلام أديسون على شاشة أمام الجمهور لم يحدث فى الولايات المتحدة حتى ٢٣

أبريل ١٨٩٦، مع آلة فيتاسكوب، وهى آلة العرض التى طورها توماس أرماث (١٨٦٦-١٩٤٨) لكن أديسون كان هو الذى يقوم بتسويقها.

مالئت الأفلام الأولى إلى أن تكون قصيرة، فلم تكن فى العادة تستمر أكثر من دقيقة. ولأن الجمهور الأول بدا أنه يستجيب للجاذبية البصرية فى الصور المتحركة ذات الحجم الكبير، والتى تعرض أمامه، فقد كانت الموضوعات متنوعة، وتتراوح بين ملاحظة الأحداث الحميمة كما فى "إفطار طفل" (١٨٩٥)، إلى الأحداث الضخمة مثل "قطار يصل إلى المحطة" (١٨٩٥). وأصبح الأخوان لوميير معروفين بتسجيلهما لأحداث تبدو غير معدة، عادة تعرف باسم "حقائق"، بينما مالئت أفلام أديسون الأولى إلى أن تكون تسجيلات قصيرة لأداء من مسرح الفودفيل. لقد كانت موضوعات كائينيتوسكوب فى البداية مقتصرة على حدود أستوديو أديسون، المعروف باسم "بلاك ماريا"، وكانت هذه الموضوعات تكتسب قيمتها من الأداء التمثيلى أو الاستعراضى، مثل قيام رجل مفتول العضلات بتحريك عضلاته، أو دوران الراقصة أنابيل فى رقصة التتورة. وبرغم أن هذه الأفلام ساكنة نسبياً (بمعنى أن الكاميرا لا تتحرك - المترجم)، فإنها كانت تؤكد جاذبية السينما دائم للحركة خلال لحظة من الزمن، حيث كانت الكاميرا تصور كل ما يوضع أمامها للأجيال القادمة، بنفس الطريقة التى فعلها التصوير الفوتوغرافى فى عقود سابقة.

وقد أضاف "السينماتوجراف" ميزة القابلية للحركة، وبذلك أتاح لمن يشغلون كاميرا لوميير تصوير مدى أوسع من الأحداث حيث تقع فى أماكنها الطبيعية. وكان هذا يعنى أن أفلام لوميير تستفيد من تعرف الجمهور على الأماكن المألوفة، بالإضافة إلى استغلال غرائبية الأماكن البعيدة. وبـنفس

القدر من الأهمية لنجاح تلك الأفلام "الحقائقية" المبكرة التى كانت تقوم بوظيفة الصحيفة المرئية، إذ تعطى تقلا بالصورة لأحداث معاصرة، مثل الكوارث الطبيعية، أو زيارات أصحاب المقام الرفيع والملوك.

لقد كانت أغلبية الأفلام فى تلك السنوات الأولى مكونة من لقطة واحدة، وكان يُترك لمن يقوم بالعرض إمكانية أن يجمع بين هذه اللقطات فى أعمال أطول إذا كان يرغب فى ذلك. وقد حدث هذا التركيب للأفلام فى كيانات مؤلفة من لقطات عديدة بمعدل معتاد أكثر بعد عام ١٩٠٠، ومع هذا التحول جاءت الزيادة فى القصص السردية المصورة سينمائيًا. ومع ذلك فإن الأفلام المبكرة أعطت تنويعاً مذهشة من الاستراتيجيات الشكلية، فإذا كان العديد من الأفلام قد استخدمت موضع كاميرا ثابتاً يحتفظ بالموضوع الذى تم تصويره على مسافة واضحة، فإن هناك أفلاماً أخرى استخدمت قدرة الكاميرا على التكبير باستخدام سلسلة من اللقطات القريبة المبكرة (مثل فيلم "نظارة قراءة الجدة"، ١٩٠٠)، أو تقدم كاميرا متحركة دائماً، سواء بشكل بانورامى أو بتركيبها على وسيلة متحركة، خاصة السيارات، وذلك فى سلسلة من الأفلام كانت عادة تحمل اسم "الأفلام الحركية" أو "جولات الشبح".

ومن إحدى السمات الملحوظة عن عديد من الأفلام المبكرة هو استخدامها الواعى ذاتياً بالسمات التى تخلق المتعة البصرية: مثل الكاميرا المتحركة فى الأفلام الحركية، واللقطات القريبة التى يحيطها قناع فى العديد من أفلام صندوق الدنيا، وهى الأفلام التى تؤكد على قدرة الوسيط السينمائى على تقديم رؤية تتيحها التكنولوجيا، وتسمح للمتفرج أن يرى على نحو مختلف. كانت هذه الطريقة مميزة عما سوف يحدث فى فترة لاحقة عندما تتجه السينما إلى رواية القصص حيث الأسلوب يعمل دائماً للتأكيد على

القصة. وتلك السمة الصريحة في عناصر أسلوب السينما المبكرة أدت ببعض المتعلقين - خاصة توم جانينج - إلى إطلاق "سينما الجذب" على السنوات العشر الأولى للسينما، وسينما الجذب لا يتم تعريفها بسماتها المتفردة بقدر ما يتم تعريفها بعلاقتها المميزة التي تخلقها بين المتفرج والفيلم. وفي سينما الجذب تخاطب السينما المتفرج مباشرة، أحياناً بالمعنى الحرفي للكلمة مثلما يغازل ممثلو الفودفيل وعى المتفرج بالنظر مباشرة إلى الكاميرا. وبشكل عام، فإن طريقة عمل الأفلام ذاتها هي التي تحدد الهدف منها، وهي الطريقة التي تعتمد على الصدمة أو المفاجأة أكثر من اعتمادها على اللذة التراكمية التي تقدمها الأفلام التي تحكى قصصاً. وقد يعتقد المرء أن التحول إلى الأفلام المكونة من عدة لقطات قد قلل من قوة الجذب، لكن ما حدث - على الأقل في البداية - هو أن المونتاج أصبح شكلاً آخر للجذب. وطبقاً لما يقوله جانينج، فقد أصبح المونتاج في العديد من الأفلام المبكرة ذات اللقطات العديدة نوعاً من المفاجأة في حد ذاته، مثلما يحدث في الانتقالات الخيالية التي يراها المتفرج في "دعنى أحلم مرة أخرى" (١٩٠٠) أو "ماذا حدث في النفق" (١٩٠٣)، أو الإحساس المتسارع بالحركة والإزاحة في المكان حيث يساعد المونتاج في تأثير أفلام المطاردة، وفيها تجرى مجموعات كبيرة من الناس من مكان إلى آخر، ويقدم القطع المونتاجي مكاناً جديداً، وفي الوقت ذاته فإن المونتاج يحافظ على الإحساس بالحركة المهتاجة.

ومن إحدى سمات المونتاج في الأفلام الأولى ذات اللقطات المتعددة، والتي جذبت اهتمام الدارسين، هي الميل إلى عدم الاستمرارية. وعلى عكس الأفلام اللاحقة، حيث كان المونتاج يفعل أقصى ما في وسعه بتحقيق إحساس الاستمرارية بإخفاء ما قد يبدو في القطع المونتاجي من انقطاع، فإن المونتاج

فى العفء من الأفلام الأولى يلفت الانتباه لنفسه. وعلاوة على ذلك فى المونتاج فى الأفلام ذات اللقطات المتعددة كان يتبع قاعدة هى - كما لاحظها أندريه جودرو - أن الاستقلال الذاتى للمكان يطغى على وحدة الزمان. وأوضح مثال على ذلك يمكن رؤيته فى التداخل الزمنى حيث يتكرر جزء من الإطار الزمنى فى لقطة سابقة، فى لقطة تالية، والحدث فى تلك اللقطة الأخيرة يدور فى مكان مختلف أو تتم رؤيته من منظور مختلف. وأكثر الأمثلة شهرة فى هذا التداخل الزمنى يحدث فى فيلم إدوين إس بورتر (١٨٧٠-١٩٤١) "حياة رجل إطفاء أمريكى" (١٩٠٣)، عندما نرى إنقاذ الأم وطفلها من المبنى المحترق مرتين، من داخل المبنى وخارجه. وبرغم أن مثل تلك المعالجة سوف تعتمد فى فترة لاحقة (وبالتالى فى نسخة من الفيلم أعيد مونتاجها) على القطع المتبادل لتصوير الحدث ذاته من منظورين مختلفين، فقد كانت المعالجة الأسلوبية فى تلك السينما المبكرة تميل إلى تصوير الحدث كاملاً من منظور ثم إعادته من المنظور الآخر. ويجب فهم هذا التداخل الزمنى، ليس على أنه خطأ، بل دليلاً على أن المنطق الذى يؤسس أسلوب السينما المبكرة يقوم على طرق رؤية مميزة، وتأثير أشكال قص بصرية أخرى حدثت فى الزمن ذاته.

العرض وسياقات الفرجة فى تلك الفترة المبكرة

أحد الأشكال المؤثرة كان عرض الفانوس السحرى، الذى يعتمد على الصور التى تسقط على شاشة، وتحكى قصصاً بشكل بصرى. وقد اقترح تشارلز موسر وآخرون أن ممارسة العرض السينمائى قد تطورت داخل تقاليد الترفيه السينمائى التى كانت موازية لوسائط مثل الفانوس السحرى والعروض الضوئية المجسمة stereopticons. وكانت عروض الفانوس

السحري تعتمد إلى حد كبير على شخص يقوم بالتعليق (يمكن ترجمتها إلى "الحكايتى" - المترجم)، ومؤثرات الانتقال المعقدة بين صورة وأخرى. وعدد كبير من الصور الثابتة، وربما كانت هذه العروض قد تركت أثراً كبيراً فى العروض السينمائية الأولى التى تطورت بأشكال عديدة من الطرق. فقد قدمت للعارضين نموذجاً لإقامة البرامج من أفلام ذات لقطة واحدة، ويمكن لمادة هذه اللقطات أن تتخذ معنى مختلفاً تماماً من خلال وضعها فى هذا البرنامج. فطبقاً لإرادة العارض وإبداعه، كان من الممكن جمع هذه الأفلام القصيرة فى مجموعات من لقطات متعددة، يزداد معناها اختلافاً مع وجود نص مصاحب يقرأه الحكواتى، وهذا أتاح للعارض أن يقوم بدور المونتير البدائى فى زمن قبل أن تصبح فيه الأفلام ذات اللقطات المتعددة هى الممارسة المعتادة. ويؤكد موسر أيضاً أن سلطة العارض فى تقديم تعليق إضافى إلى الأفلام أضافت تعقيداً على إمكانية تطبيق نموذج سينما الجذب، حيث إن الأفلام قد تُفهم على نحو مختلف تماماً، فطبقاً للطريقة التى يتم تقديمها بها.

ومع ذلك فقد وجد جانينج مزيداً من التأكيد على انتشار عروض الجذب، عندما وضع فى الاعتبار تأثير العرض على الأفلام المبكرة. فلأن الأفلام كانت تعتبر فصلاً واحداً من فصول عرض الفودفيل، فإن وضعها كعناصر جذب كان مستمداً من شكل ونموذج عرض الفودفيل ذاته. ففي تشابه كبير مع عرض المنوعات الذى كانت توضع بين فصوله، اعتمدت الأفلام القصيرة بدورها على تحقيق تأثير سريع على الجمهور قبل أن يحل محلها نوع آخر من الترفيه داخل العرض. وبكلمات أخرى، فإن برنامج الفودفيل رعى ميل السينما المبكرة إلى المفاجأة وكونها بدعة جديدة، بفضل

القدرة على تغيير عناصر أى برنامج وتبديلها بين بعضها البعض. وحتى عندما أصبحت السينما يتم عرضها فى دور العرض المخصصة أساسًا لذلك، استمر هذا الشكل من المنوعات، بوضع الفيلم بين مجموعة من نمر الترفيه، مثل الأغنيات المصاحبة بالصور، والمحاضرات، وفصول الفودفيل، وكان الفرق الآن هو أن هذه العناصر هى التى كانت تدعم الفيلم.

وقبل أن تصبح الأفلام هى العرض الأساسى فى صالات مخصصة لذلك، (والتي حملت اسم "نيكلوديون" فى الولايات المتحدة)، ظهرت السينما فى عدد كبير ومتنوع من أماكن العرض، وهو الأمر الذى كان من إمكانات عرض الأفلام منذ البداية، فى كل مكان بدءًا من المعرض التى تقام فى الساحات الخارجية إلى الدكاكين، ومن دور الأوبرا إلى الصالات الرخيصة، وكان مكان العرض وسياقه يحددان الدور الذى تلعبه الأفلام، فالأفلام التى توثق للنشاطات ذات العلاقة بالحرب تعرض فى الصالات الاجتماعية لرفع الروح المعنوية فى زمن الحرب، بينما قد تعرض إحدى الكنائس مسرحية آلام مصورة لتتلاءم مع تقديم الخدمة الدينية. وفى بلدان معينة - خاصة فى أوروبا - لعب العارضون المتنقلون دورًا حيويًا فى نشر السينما فى كل مكان، وكانوا عادة يعرضون الأفلام فى الساحات. لهذا السبب، كانت الأفلام تباع فى الأغلب بيعًا كاملاً، حيث إن العارضين يتنقلون من موقع إلى آخر، ليعثروا على جمهور جديد فى كل موقع يصلون إليه.

فشلت هذه الاستراتيجيات فى بناء قاعدة دائمة لنمو السينما، كما أنها كانت تجازف بإبعاد الجمهور الذى قد يتعرض لمشاهدة نسخ ممزقة بالية، أو مجموعات من أفلام سبقت له مشاهدتها. وظهرت حلول لهذه المشكلة فى الولايات المتحدة فى شكل تبادل الأفلام، وهو شكل مبكر من التوزيع

السينمائي حيث يقوم شخص وسيط بشراء النسخ، ثم يؤجرها للعارضين مقابل جزء من ثمن شرائها، وهو الأمر الذي سهل تأسيس دور عرض سينمائية في أمريكا، وأتاح للعارضين تزويدهم الدائم بنسخ يعتمد عليها بأسعار قليلة.

لماذا إذن، وقد حققت الأفلام مستوى طيباً من الجماهيرية في الفترة ما بين ١٩٠٣ و ١٩٠٥، لم يحدث ذلك أصحاب المشروعات والاستثمارات على الدخول في نظام التبادل في تأسيس دور عرض دائمة؟ يختلف الدارسون في تفسيراتهم، لكن الإنتاج المتزايد لأفلام أطول تروى قصصاً، خاصة "رحلة إلى القمر" (١٩٠٢) و"سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣)، كان لهم دور مهم، حيث إن هذين الفيلمين حققا نجاحاً جماهيرياً كبيراً.

مانزال هناك أسئلة تتعلق بمن هو هذا الجمهور. فمن المفترض على نطاق واسع أن الجمهور في زمن السينما المبكرة كان مؤلفاً أساساً من الطبقة العاملة، والرجال المهاجرين (على الأقل في الولايات المتحدة)، وهي النتيجة التي يتم التوصل إليها من خلال التقارير المعاصرة لتلك الفترة، وأماكن دور العرض. وبرغم أن ذلك قد يكون دقيقاً بالنسبة للسنوات الأولى لازدهار دور العرض الرخيصة (نيكلوديون)، فإنه ليس دقيقاً بالنسبة لتنوع جمهور السينما خلال مجمل الفترة المبكرة، وفي أماكن وبلدان خارج المناطق الصناعية في شمال شرق الولايات المتحدة. فهناك تقارير عن رواد أثرياء يحضرون العروض السينمائية في الصالونات الخاصة في فرنسا في نهاية القرن التاسع عشر، وعن زوار المعارض من كل الأعمار والطبقات يحضرون العروض السينمائية التي يقيمها العارضون المتجولون في بريطانيا، وعن رواد الكنائس من الطبقة الوسطى الذين يشاهدون الأفلام في المناطق الريفية من الغرب

الأوسط الأمريكي، وهى تقارير تشير إلى أن الأفلام جذبت أنواعًا مختلفة من الجمهور تبعًا لمكان العرض وطريقته.

ومع ذلك، فإن الكثيرين أبدوا قلقًا من أن السينما تشكل خطرًا يجعلهم مدفوعين لحماية المواطنين من الشرور الاجتماعية. لقد خشى المصلحون من التأثيرات السلبية المحتملة للسينما منذ البداية، وعندما تأسست دور دائمة للعرض السينمائي وجد المصلحون فى ذلك هدفًا سهلًا يجعلهم يفرضون لوائح التنظيم. لقد انتقدت النيكلوديون لأنها مواقع قذرة مظلمة حيث يتم الاختلاط الاجتماعى. ومن المفارقات أن "المجلس القومى للرقابة" (NBC) قد ولد فى الولايات المتحدة كاستراتيجية دفاعية من جانب أصحاب دور العرض الذين وجدوا أن عليهم الرد على قيام عمدة نيويورك بإغلاق دور النيكلوديون فى عام ١٩٠٨. ويمكن للمرء أن يرى أن تأسيس هذا المجلس كأحدى حلقات سلسلة تحركات التنظيم الذاتى الذى قامت به صناعة السينما الأمريكية، لكى تتغلب على الرقابة التى تفرضها الدولة. وفى الوقت ذاته فإن هذا يوضح أن العرض والتنظيم كانا مرتبطين منذ وقت مبكر وعلى نحو حميم، كما يوضح أن تكوين مبادئ التنظيم كان يتم بقصد "حماية الجمهور المعرض للأذى" بسبب مبالغات مضامين الأفلام، ومن التحكم فى سلوك هذا الجمهور بصياغة الأفلام التى سوف يراها هذا الجمهور. وبعد عام ١٩٠٨، سوف تمارس صناعة السينما مزيدًا من التحكم فى كل عنصر من عناصر التجربة السينمائية، بدءًا من الإنتاج وحتى العرض، فى محاولة لوضع معايير للفيلم ودخوله فى السوق المتزايدة فى حجمها.

التغيرات فى الإنتاج

كان الإنتاج المبكر فى البلدان البارزة فى الإنتاج السينمائى، مثل فرنسا، وبريطانيا، والولايات المتحدة، يشبه صناعة تنم فى بيت صغير. إذ كانت الشركات تميل إلى أن تكون صغيرة، وتعمل بطريقة "الأسطى وصبيانته"، وهو ما قلل كثيرًا من استجابتها للطلب المتزايد على الأفلام. وعندما أُنِحت المعدات، كان من الممكن تصوير الأفلام "الحقائقية" بواسطة مصور واحد، لكن نموذجًا تعاونيًا من صناعة الأفلام كان هو السائد بالنسبة للأعمال الروائية، وهو ما كان يعنى ضرورة تقسيم العمل، وأن تلك هى الطريقة الملائمة لإنتاج الأفلام القصصية منذ البداية. وكانت فرنسا هى السبابة فى هذا الطريق، خاصة فى شركات جومون وباتيه، وانتقلت شركة باتيه إلى نظام وحدة الإنتاج التى يديرها مخرج وذلك منذ عام ١٩٠٦، حيث يوجد العديد من المخرجين - تحت قيادة المنتج فيردينان زيك (١٨٦٤-١٩٤٧) - الذين يعمل كل منهم مع طاقم صغير خاص به، لصنع فيلم كل أسبوع، بينما يتم طبع العديد من النسخ بفضل قوة عمل تزيد على ألف عامل. وقد ساعد نمو هذه الشركات على إنتاج الأفلام بسرعة عالية، والانتقال من سوق صغيرة نسبيًا مثل فرنسا لتصبح مهيمنة عالميًا. كما أن تنوع الأفلام مبرز باتيه وجومون عن الشركة المنافسة الأكبر وهى شركة جورج ميليس (١٨٦١-١٩٣٨)، الذى ركز على أفلام الخدع والحواديت الخيالية، أما الشركتان الأخريان فقد صنعا طيفًا كبيرًا من الأفلام، بما فى ذلك أفلام الميلودراما والمطاردات. وكانت شركة باتيه هى الأكثر مغامرة بين الشركات الفرنسية، واستفادت من الطاقة المحدودة للمنتجين الأمريكين الرئيسيين فى منتصف العقد الأول من القرن العشرين (أديسون، بيوجراف،

فيتاجراف، سيليج، لوبين)، وسيطرت بسهولة على السوق الأمريكية بمجرد أن بدأت توزيع أفلامها هناك في عام ١٩٠٤.

أما الشركات البريطانية فقد كانت أقل ثباتًا واستقرارًا من الشركات الفرنسية، لكنها تمتعت أيضًا بفترات من التميز، خاصة في السنوات الأولى من القرن العشرين. كانت هناك العديد من الشركات المتميزة، وكان معظمها يعمل بطريقة الأسطى وصبيان، مثل الشركة التي رأسها الرائد روبرت دابليو بول، والذي قاده بنجاح في تصنيع المعدات إلى الإنتاج السينمائي، ومثل المنتجين الذين ينتمون إلى ما يسمى "مدرسة برايتون"، وكان أهمهم جي إيه سميث (١٨٦٤-١٩٥٩) وجيمس ويليامسون (١٨٥٥-١٩٣٣)، بالإضافة إلى أكثر السينمائيين البريطانيين نجاحًا ودوامًا سيسيل هيبورث (١٨٧٣-١٩٥٣). وكان التنوع الأسلوبى للأفلام البريطانية مذهلاً بحق، إذ كان يتضمن كوميديا الخدع المبتكرة الواعية بالسينما في فيلمين من إنتاج عام ١٩٠٠، هما فيلم ويليامسون "عصفور السنونو الكبير"، وفيلم هيبورث "كيف يكون شعور أن يطفح بك الكيل" (وكلاهما نموذج مقنع للكيفية التي كان بها صنع الفيلم في الفترة المبكرة يعى وجود الكاميرا، وكيف أن الوعي يصبح مصدرًا للفاكهة السينمائية، كما أن فيلم هيبورث يتضمن إعادة صياغة لفيلم المطاردة)، بالإضافة إلى استخدام القطعات المونتاجية الدخيلة في فيلم سميث "القطعة المريضة"، وأدوات الانتقال. في فيلمه "خط مارى جين العاثر" (كلاهما في عام ١٩٠٣)، والفيلم ذو اللقطات المتعددة "تم إنقاذه بواسطة روفر" (١٩٠٥)، والذي أثبت أنه أكثر أفلام إنجلترا جماهيرية، حتى إن هيبورث اضطر لتصوير الفيلم عدة مرات بسبب أن الفيلم السالب تهرأ من كثرة الاستعمال. دمج الفيلم بين مواقف الحككة التي تثبت نجاحها (الطفل المختطف

الذى أنقذه الكلب البطل)، مع المونتاج الخطى الذى يتقدم إلى الأمام، والذى يمضى إلى سيناريو الإنقاذ فى الدقيقة الأخيرة الذى سوف يتقنه دى دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨) بعد سنوات فى شركة بيوجراف.

ويعود مستوى الإنتاج الراكذ نسبياً فى الولايات المتحدة قبل عام ١٩٠٨ فى جانب منه إلى تهديدات أديسون المستمرة برفع دعاوى قضائية ضد من يزعم أنهم انتهكوا براءات اختراعاته. وبينما دخلت شركتا كاليم وإيساناي إلى الإنتاج فى عام ١٩٠٧، فإن حصيلة الشركات الأمريكية كانت أقل كثيراً من طلب دور عرض النيكلوديون على الأفلام، بما سمح لشركة باتيه والأفلام المستوردة الأخرى بالسيطرة على ٧٥ فى المائة من السوق الأمريكية. وجاء الحل لمأزق انتهاك حقوق الاختراع فى أواخر عام ١٩٠٨ فى شكل اتفاق بتجميع هذه الحقوق فى سلة واحدة، وبفضل هذا الاتفاق زاد نشاط الشركات الأمريكية بدرجة كبيرة.

وكانت الشركة التى تأسست لتطبيق شروط هذا الاتفاق هى "شركة حقوق الصور المتحركة" (MPPC)، وأصبح المنتجون الأمريكيون الكبار جميعاً أعضاء فيها، وأذعنوا لسياساتها، وكانت الشركة تهدف إلى التحكم فى كل عناصر الصناعة بتطبيق نظام دفع ضريبة للمخترع مقابل استخدام الأداة، والأهم كان العمل على جعل ممارسات التوزيع تتماشى مع رغبات المنتجين. وكانت الشركة تهدف إلى كبح جماح مبالغيات التوزيع التى كانت تؤدى إلى اضطراب الصناعة، خاصة فى توزيع نسخ مستهلكة والاعتماد على نسخ مقلدة أو مزيفة. وعلاوة على ذلك، مارست الشركة سيطرة على جداول التبادل، وأدخلت نظاماً للعروض المنضبطة التوقيت. وكان من الضروري أن يصبح التبادل مرخصاً من شركة حقوق الصور المتحركة، بما

يؤكد على التزام الموزعين بالجدول التي يفرضها المنتجون. (امتدت الشركة بتحكمها في التوزيع بالسيطرة كلية على التبادل المرخص، وذلك بتكوين "جنرال فيلم كومباني" في عام ١٩١٠، بما جعل الأمر أقرب إلى احتكار الأقلية).

وبرغم أن شركة حقوق الصور المتحركة كانت تعمل بوضوح من أجل الكسب المادي، فإنها حققت نتائج إيجابية مهمة بالنسبة للإنتاج الأمريكي، فقد زاد معدل الإنتاج منذ عام ١٩٠٩، بسبب أن شركة حقوق الصور المتحركة وضعت حدودًا لعدد الأفلام المستوردة في السوق المحلية، وأيضًا لأن الإصلاحات في مجال التوزيع أتاحت أمانًا للمنتجين، الذين أمكنهم الاعتماد على جدول لتسليم الأفلام متفق عليه مسبقًا. لكن الشركات ذات العلامة بشركة حقوق الصور المتحركة فشلت في الوفاء بكل احتياجات أصحاب دور العرض، ففي جانب من الأمر كان جزء من هذه الاحتياجات يعود إلى غضب بعضهم من ضرائب الحقوق التي فرضت عليهم، كما ظهر انشقاق في شكل تبادل الأفلام الذي بقي في السوق بعد توقف شركة حقوق الصور المتحركة وتكوين شركة جنرال فيلم. وكانت تلك العناصر التي شعرت بحرمانها من بعض الحقوق، داخل قطاع الموزعين والعارضين، تشكل نسبة لا يستهان بها من السوق بما يدعم ظهور قطاع منافس من المنتجين، الذين عرفوا باسم "المستقلين"، الذين ظهروا لأول مرة في عام ١٩٠٩، وازدادوا بسرعة خلال السنوات القليلة التالية، مما أدى إلى ازدهارهم في الإنتاج بحلول عام ١٩١١، حيث كان إنتاجهم يزيد في معدلاته كثيرًا عن معدلات ما قبل شركة حقوق الصور المتحركة. وأدت القوة المشتركة لكل من شركة حقوق الصور المتحركة، والمستقلين، إلى عرض ما يزيد على خمسة آلاف فيلم في عام ١٩١٥، كان معظمها من الأفلام ذات البكرة الواحدة.

فيلم البكرة الواحدة والتغيرات فى الشكل السينمائي

من أهم التغيرات التى حدثت فى نفس تكوين شركة حقوق الصور المتحركة تبنى البكرة الواحدة (ألف قدم طولا) باعتبارها من معايير الصناعة. إن هذا الانتقال إلى الشكل المعيارى كانت له عواقب ليس فقط فى الممارسة الصناعية، لكن أيضا فى السمات الشكلية التى تحدد أفلام القصص خلال الأعوام الخمسة التالية. فقد كان الاعتماد على طول واحد للفيلم يجعل رسوم التسليم والإيجار واضحة بالنسبة للموزعين، كما أمكن توليف برامج ذات شكل متوقع، كما أن الجمهور أصبح يعرف كم من الوقت سوف يستغرقه عرض الأفلام. ولأسباب عديدة، فإن الانتقال إلى معيار البكرة الواحدة جعل السينما تقترب كثيرا من مكانة البضاعة الاستهلاكية الجماهيرية، حيث إنها أصبحت سلعة تتحدد قيمتها بشكل اعتيادى منظم.

كما أن التغيرات التى حدثت بتبنى شكل البكرة الواحدة تركت تأثيرها فى طرق الإنتاج وفى السمات الشكلية. لقد أصبح المنتجون يعرفون الآن بالضبط كم سوف يستغرق عرض فيلم روائى، وأمكنهم تأليف قصص مصممة لتتلاءم مع طول الألف قدم. وبدأت قصص الأفلام منذ عام ١٩٠٨ تتسم بنعومة البناء، وهو الأمر الذى ساهم فيه تبنى ضرورة كتابة نص السيناريو. لقد كانت هذه السيناريوهات تمثل الهيكل العظمى للأفلام النهائية، وقدمت للمنتجين نوعا من مسودات جداول الإنتاج. وكان التنظيم المتزايد فى ممارسات الإنتاج يأتى مباشرة من تطبيق نظام نص السيناريو المكتوب، مما أتاح للمنتجين تنظيم الديكورات ومواقع التصوير، والأشخاص المطلوب تواجدهم طبقا لاحتياجات التصوير. كما أن تنظيم أقسام الإنتاج أتاح مزيدا من السلاسة والتدفق فى عملية الإنتاج، ونتج عن ذلك وجود أقسام للكتابة، والتى زادت من دقة حرفة كتابة نصوص السيناريوهات.

كما أسهمت الصحافة السينمائية الوليدة فى الولايات المتحدة فى وضع معايير لكتابة السيناريو منذ عام ١٩٠٧. وكانت الإصدارات الموجودة بالفعل آنذاك، مثل "نيويورك ديلى ميرور" و "فاريتى"، قد بدأت فى تخصيص مساحة لصناعة السينما، وهدفت الصحف الجديدة بشكل خاص إلى أصحاب دور العرض، وكان أشهرها "موفينج بيكتشر وورلد" و"نيكلوديون". وبالإضافة إلى تقديم هذه الصحف لنصائح لأصحاب دور العرض حتى يحسنوا تجربة مشاهدة الأفلام، فإن المقالات والأعمدة المهمة بالسينما قدمت تلخيصًا للطرق المثالية لبناء سيناريوهات سينمائية. وكانت هذه الصحف تدرب الكتاب الطامحين إلى الدخول فى الحرفة الوليدة لكتابة السيناريو، بينما تشير إلى "الكليشيات" والحيل المستهلكة التى تجعل سيناريوهاتهم لا تتمتع بالأصالة. وبرغم أن المرء لا يستطيع التأكد من جدية تلقى هذه النصائح من جانب المسؤولين عن السيناريوهات، فإن هذه الكتابات التمهيدية عن حرفة القصص السينمائية التى كانت تشير إلى مبادئ البناء السردى كانت ذات شهرة واحترام فى تلك الأيام.

لقد أصبحت الأفلام آنذاك أطول، وباتت القصص التى يمكن للسينمائى أن يرويها أكثر تعقيدًا أيضًا. وبينما كانت القصة المثيرة تجعل المتفرج يندمج راضيًا، فإن المجموعة المشوشة من الأحداث سوف تؤدى إلى الإحباط والارتباك. وكان على السينمائيين التأكد من التعقيد المتزايد للقصص فإن ذلك يجب ألا يكون على حساب قدرة المتفرج على الاستيعاب. وكما يقول تشارلز موسر فإن ذلك أدى إلى أزمة فى التجسيد بالنسبة للصناعة حوالى عام ١٩٠٧، عندما اجتهد صناع الأفلام فى العثور على طرق لضمان أن الجمهور سوف يفهم القصص التى يجسدونها، وكان لابد من اختبار وسائل

مساعدة متعددة من خارج النص السينمائي لتحقيق مزيد من الفهم، مثل إعادة إدخال "الحكايات"، واستخدام ممثلين من وراء الشاشة لكي ينطقوا بالحوار لتفسير المشاهد الصامتة. لكن الحلول لعرض سينمائي واحد بذاته لن تعالج المشكلة بطريقة منهجية، وكان من الضروري ضمان فهم المتفرج بوسائل من داخل النص السينمائي على الشاشة، كما كان المطلوب من هذه الحلول أن تقوم بعملها بنفس الطريقة مع كل متفرج، بصرف النظر عن ظروف العرض.

لقد أدى ذلك إلى فترة ممتدة من التجريب، كان السينمائيون خلالها يبتكرون سلسلة من الاستراتيجيات من داخل النص، لكي تقدم حكايات وقصصًا "تروى ذاتها": وتم توظيف عناصر الوسيط السينمائي لضمان فهم نقاط الحكمة، وتقديم مظهر لعالم متخيل قابل للتصديق، وتعزيز إحساس تفاعل المتفرج. وقد تطورت الطرق التي ابتكرها السينمائيون عبر الزمن من خلال التجربة والخطأ، وكان ما توصلوا إليه هو واحد من أهم التحولات في الأسلوب السينمائي التي حدثت خلال مثل تلك الفترة القصيرة، وهو ما أدى بالتالي إلى تغيير كامل في تناول السردى الذى كان قد اكتسب موضعًا حصينًا في السينما المبكرة. وكما نقول كريستين طومسون، فإن الطريقة "المحايدة وغير الظاهرة" لتقديم المعلومة في السنوات الأولى قد انتقلت بالتدريج إلى توجيه أكثر مباشرة لانتباه ووعي المتفرج.

وصك العديد من دارسى السينما مصطلح "الفترة الانتقالية" على السنوات التي تلت عام ١٩٠٧، وامتدت حتى ظهور الأفلام الروائية الطويلة. إن ما يميز هذه الفترة على المستوى الشكلى هو التجريب المستمر في طرق الحكى، والوظائف المتغيرة للأدوات الأسلوبية المختلفة، عندما تم توظيف

هذه الأدوات لخدمة نظام السرد المتنامي (الذي يتقدم إلى الأمام). وقد تفيد المقارنة مع الطريقة السابقة لما قبل عام ١٩٠٧ في جعل الفروق أكثر وضوحًا: فخلال فترة سينما عناصر الجنب، كان المرء يجد تحيزًا يفضل استقلالية اللقطة كوحدة قائمة بذاتها، حيث تعمل اللقطات كوحدات منفصلة وليس كقطع تتلاءم معًا لتصنع "الكل" (الذي يتجاوز الأجزاء - المترجم). وحتى عندما يقوم المونتاج بوصل العديد من اللقطات معًا، فإنه يصنع ما يشبه "سبحة" وليس قطعًا ذات علاقة ببعضها البعض بشكل متكامل. إن هذا التأكيد على اللقطات المنفصلة يتجلى في قيام السينمائي باستنفاد الإمكانية السردية لمكان واحد قبل أن ينتقل إلى مكان آخر. وحتى في أفلام المطاردات، التي تتميز بقاعدة الحدث الذي يتقدم إلى الأمام دائمًا، فإن كل الشخصيات كان يجب أن تخرج من الكادر قبل أن يتم اعتبار أن اللقطة مكتملة.

وفي العديد من الأفلام التي صنعت قبل عام ١٩٠٧، كان الأسلوب موجودًا كنظام له علاقة فقط باهتمامات السرد، لكن ما شهدته السنوات الخمس (أو أكثر) التالية كان ميلًا تدريجيًا متزايدًا للأسلوب تجاه التميز السردى. إن إعطاء استمرارية الزمن يقدم مثالًا مهمًا على ذلك التحول في القص: في الفترة المبكرة، كان تصوير الأحداث التي تجرى في الوقت ذاته يشهد حالات من التراكم الزمنى (حتى في أفلام تستخدم مونتاجًا خطيًا ممتدًا، مثل "سرقة القطار الكبرى" و"تم إنقاذه بواسطة روفر")، أما الآن فإن الحدث كان يتم قطعه، بالمعنى الحرفي للكلمة - إلى وحدات مونتاجية صغيرة، لتقديم إحساس المتفرج بأن حدثين يجريان في وقت واحد.

ليس هناك مثال أكثر وضوحًا من مشاهد الإنقاذ في آخر دقيقة في أفلام دى دابليو جريفيث، والتي أتقنها خلال فترة عمله في شركة بيوجراف (والتي تتطابق إلى حد كبير مع الفترة التي ندرسها هنا، بين عامي ١٩٠٨ و ١٩١٣). وفي العديد من الأفلام خلال الفترة الانتقالية، كان القطع المونتاجي المتبادل يوضح العلاقات المكانية بين مكانين متباعدين، في الوقت الذي يتم فيه إدماج ضغط زمني في تجسيد المكان. إن هذه المعالجة تخلق التشويق، بسبب اعتمادها الدائم على التأخير في عرض ما أدى إليه خط قصصى ما بالتحول إلى خط قصصى آخر. والتشويق يؤثر في اندماج المتفرج في السرد، بطريقة تشبه كثيرًا استراتيجيات أسلوبية أخرى تطورت خلال تلك الفترة، وتجعل المتفرج مشدودًا إلى العالم الروائي الذي يراه على الشاشة، مثل المعالجات المختلفة لديكورات المكان وأوضاع الممثلين، لزيادة الإحساس بعمق وحجم الأماكن التي يتم تصويرها، كما أن أسلوب الأداء التمثيلي انتقل إلى مزيد من التحكم والتقيد، واستخدام إيماءات أقل ضخامة، وتناول نفسى داخلى للتعبير عن العاطفة، وهو ما تأكد مع تحريك الكاميرا أقرب في اتجاه الممثلين، مما جعل وجوههم مقروءة بالنسبة للمتفرجين. لقد جعلت تلك التغيرات العديدة العالم الروائي المعروض على الشاشة أكثر قابلية للتصديق وأكثر جاذبية أيضًا، ووضعت الشخصيات ودوافعها في مركز الدراما. ولهذا السبب فإن الفلاش باك، والأحلام، والرؤى، والقطع المونتاجى إلى تفاصيل (خاصة للكشف عن مقتطفات من الخطابات)، أصبحت جميعًا سائدة خلال تلك الفترة، وساعدت على تجسيد الحالات الداخلية للشخصيات. وبشكل عام، فإن العناصر الفردية للأسلوب أصبحت تابعة لخطة السرد التي تتبنى التكامل بين هذه العناصر والاعتماد المتبادل بينها، كما يحدث عند مونتاج غير من حجم اللقطة، والذي يساعد بدوره على تغيرات في أسلوب الأداء.

السينما كمؤسسة

التغيرات المهمة التي حدثت للشكل السينمائي خلال تلك الفترة كانت متوافقة مع قوى التغيير الأخرى، حتى إنه مع عام ١٩١٥ اتجهت تطورات عديدة نحو تحويل السينما إلى مؤسسات. وبحلول عام ١٩١٥، كان قد تم تفكيك "شركة حقوق الصور المتحركة" بحكم قضائي. وكان التحرك نحو مزيد من الاندماج قد بدأ بصراع بين المستقلين وشركة حقوق الصور المتحركة، ليمضي هذا التحرك على نحو أسرع، وتم خلال تلك الفترة تأسيس كيانات في شركات سوف تكون محورية خلال عصر الاستوديو، مثل يونيفرسال وباراماونت، وكان انتقال صناعة السينما الأمريكية إلى هوليوود يجرى منطلقاً، كما كان الحال بتأسيس نظام للنجوم، عندما اكتسبت شخصيات مثل ماري بيكفورد (١٨٩٢-١٩٧٩) وشارلي شابلن (١٨٨٩-١٩٧٧) شهرة وسلطة كبيرتين. وبدأت الأفلام الروائية الطويلة تحل محل أفلام البكرة الواحدة، كما أن قصور السينما الفاخرة أزاحت دور النيكلوديون في مجال العرض. وانتقلت الأفلام على نحو واضح لتصبح أقرب إلى وضع فنون الترفيه الجماهيرية، كما أن الاحترام الاجتماعي المتزايد الذي صاحب هذا التحول أدى إلى مرحلة جديدة من تطور الوسيط السينمائي، في انفصال واضح عن سمات الفترة التي نطلق عليها الآن - عندما ننظر إلى الماضي - حقبة السينما المبكرة.

انظر أيضاً:

"تاريخ السينما"، "السرد"، "ما قبل السينما"، "السينما الصامتة".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Betz, Mark. "The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and Polyglot European Art Cinema." *Camera Obscura* 46 (2001): 1-44.
- Danan, Martine. "Dubbing as an Expression of Nationalism." *Meta: Journal des Traducteurs/Translator's Journal* 36, no. 4 (1991): 606-614.
- Egoyan, Atom, and Ian Balfour, eds. *Subtitles: On the Foreignness of Film*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2004.
- Ivarsson, Jan, and Mary Carroll. *Subtitling*. Simrishamn, Sweden: TransEdit, 1998.
- Vincendeau, Ginette. "Hollywood Babel: The Coming of Sound and the Multiple-Language Version." *Screen* 29, no. 2 (Spring 1988): 24-39.
- Whitman-Linsen, Candance. *Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French, and Spanish*. New York: Peter Lang, 1992.

كتب هذا الفصل: تشارلي كايل

إدوين إس بورتر

(ولد فى كونيلسفيل، بنسلفانيا، فى ٢١ أبريل ١٨٧٠، توفى فى نيويورك فى ٣٠ أبريل ١٩٤١).

ينسب الفضل فى جماهيرية الأفلام التى تحكى قصصاً فى الولايات المتحدة إلى إدوين إس بورتر، وهو بحق يجسد النزعات المتنوعة للسينما المبكرة. أشار المعلقون إليه باعتباره "يانوس ذا الوجهين"، (فى إشارة إلى الشخص الذى ينظر بأحد وجهيه إلى الماضى والآخر إلى المستقبل - المترجم)، حيث إنه كان يتوجه إلى مستقبل الوسيط السينمائى فى نفس الوقت الذى كان يمثل فيه حدود تلك الفترة. لقد كان بورتر رائداً بشكل خاص فى عناصر محددة من السرد السينمائى، مثل المونتاج الخطى والعناوين بين المشاهد، بينما كان أيضاً ملتصقاً بسمات متفردة من السينما المبكرة، مثل التراكب الزمنى، والمواجهة المباشرة للكاميرا من جانب الممثلين.

دخل بورتر إلى عالم السينما عندما كان عارضاً متجولاً، وقد أثرت هذه التجربة بشكل خاص فى تجاربه السينمائية الأولى. تعاقد معه أديسون لى يعمل على آلة العرض التى تصنعها شركته فى عام ١٩٠٠، ثم أصبح بعد فترة وجيزة المصدر الرئيسى للشركة ورئيس قسم الإنتاج. وكان اهتمامه

منذ البداية كبيراً وواضحاً بأنواع الانتقالات الممكنة بين لقطة وأخرى. لكن بالنسبة لكل فيلم يقدم مجموعة متدفقة من الأحداث المترابطة، مثل "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣)، فإن القصة يتم تجميعها معاً بواسطة معرفة المتفرج بالمادة الأصلية، كما في "كوخ العم توم" (١٩٠٣). وتبلورت إنجازات بورتر في ذلك العام، الذي شهد أيضاً عرض فيلم "حياة رجل إطفاء أمريكي"، و"موظف بيع الأحذية السعيد"، وهما من بين أشهر أعماله التي توضح كيف كانت وجهة النظر تستخدم آنذاك. وفي فيلم "حياة رجل إطفاء أمريكي"، كان تصميمه على عرض الحدث كاملاً من إحدى وجهات النظر، ثم من وجهة نظر أخرى، يلقي الضوء على أهمية الحفاظ على وجهة نظر أساسية، حتى لو كان ذلك على حساب ضبط الزمن. وفي فيلم "موظف بيع الأحذية السعيد"، هناك اللقطة القريبة الشهيرة لقدم ترتدى جورباً، وهي اللقطة التي توضح كيف أن تكبير إحدى التفاصيل يرضي رغبة المتفرج في التلصص واختلاسه متعة بصرية سرية.

وبرغم أن بورتر استمر في الحصول على النجاح بأفلام القصيرة في عصر النيكلوديون، مثل "مريض بحب السرقة"، والفيلم المستلهم من وينسور ماكاي "حلم عفريت شطيرة الجبن" (كلاهما في عام ١٩٠٦)، فإن أسلوبه لم يستطع معاشة التغيرات في الاكتفاء الذاتي المتزايد في السرد خلال الفترة الانتقالية. وبحلول عام ١٩٠٨، كان أسلوبه قد بدا بالفعل عتيق الطراز، مما أدى إلى تركه شركة أديسون في العام التالي. لكنه استمر في العمل في صناعة السينما، في مرحلة الأفلام الروائية الطويلة، ليصبح رئيس قسم الإنتاج في شركة "فيماس بلايرز" في عام ١٩١٢. لكن اهتماماته انصبحت على تطورات التقنية السينمائية بدءاً من عام ١٩١٥. وبما يتلاءم مع بداياته،

فإن إسهاماته الأخيرة الباقية كانت رعاية آلة عرض "سيمبلكس" التي وصل بها إلى درجة التفوق.

مشاهدات مقترحة:

"نهاية بريدجيت ماكين" (١٩٠١)، "العم جوش في عرض الصورة المتحركة" (١٩٠٢)، "حياة رجل إطفاء أمريكي" (١٩٠٣)، "كوخ العم توم" (١٩٠٣)، "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣)، "أفضل علاج أوربي" (١٩٠٤)، "العصور السبعة" (١٩٠٥)، "حلم عفريت شطيرة الجبن" (١٩٠٦)، "كاتلين مافورنين" (١٩٠٦)، "دبب تيدي" (١٩٠٧).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Burch, Noël. "Porter, or Ambivalence." *Screen* 14, no. 4 (1978/79): 91-105.

Gaudreault, André. "Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting." *Cinema Journal* 19, no. 1 (1979): 39-59.

Musser, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press, 1991.

نشارلى كايل

جورج ميليس

(ولد فى باريس، فرنسا، فى ٨ ديسمبر ١٨٦١،
توفى فى ٢١ يناير ١٩٣٨).

اشتهر جورج ميليس بأفلامه الخيالية المعدة بشكل معقد، وأفلام الحيل الغربية، وكثيراً ما كانوا يصفونه بأنه نقيض الأخوين لومير، فقد كانت انطلاقاته الخيالية يتم اعتبارها العكس من الأفلام "الحقيقية" التى يقدمها الأخوان كشريحة من الحياة. ومع ذلك فإن المرء قد يبالغ فى إسهام ميليس فى تطور السرد السينمائى، وعلى سبيل المثال فإن تقنيته الشهيرة عن "وصلة الاستبدال" تعمل طبقاً لمنطق الخدع أكثر من منطق الاستمرارية، كما توضح كيف أن عمله المبكر كساحر أثر بوضوح فى ممارسته السينمائية فى وقت لاحق. (كان أهم حيل ميليس تصوير مشهد، ثم إيقاف الكاميرا، ووضع شئ مختلف فى المشهد مكان شئ آخر، ثم استكمال التصوير، لذلك يبدو المشهد كله عند العرض كأن شيئاً تحول إلى آخر - المترجم).

لقد كانت أفلام ميليس قبل كل شئ أعمال رجل استعراض، يعرض حيله بينما يخفى الطريقة التى ينفذها بها. وكثيراً ما امتدح الجمهور والنقاد أفلامه بسبب الميزانسين المعقد فيها، وهى أيضاً إنجازات للمونتاج كإيهام، وهى حقيقة تقوت بسهولة على من اعتاد على الربط بين القطعات المونتاجية والانتقالات المكانية. وعلى العكس، فإن كثيراً من القطعات المونتاجية المتكررة عند ميليس تقوم بوظيفة التحول، لذلك فإن كل عناصر الميزانسين يجب أن تبقى فى نفس المكان بينما يزال شئ أو يعاد وضعه فى مكان آخر

لكى تحدث الخدعة. وبرغم هذه الوصلات التى يحدث فيها الاستبدال، فإن ميليس كان مهتمًا بنوع غير مرئى من المونتاج، لكن ليس من ذلك النوع المرتبط بطرق الحكى الكلاسيكية فى الفترة اللاحقة.

لقد كان تناول ميليس للميزانسين يتطلب قدرًا هائلًا من البراعة، وأفلامه تحتشد بالمؤثرات البصرية، سواء كانت تعتمد على الوعى بالعرض السينمائى وتقنيات النسخ فى أفلام مثل "المصباح السحرى" (١٩٠٣)، و"فوتوغرافيا لاسلكية على البعد" (١٩٠٨)، أو على خلق عوالم خيالية فى أعمال أطول مثل "رحلة إلى القمر" (١٩٠٢)، و"الرحلة المستحيلة" (١٩٠٤). وتلك الأفلام القصصية ذات اللقطات المتعددة هى التى أسهمت فى شهرة ميليس كأستاذ مبكر للسرد السينمائى، لكن الحقيقة أنها كانت تجميعًا لمشاهدة منفصلة معقدة (أى لا يحكمها رابط السرد القصصى بالمعنى الكامل - المترجم). لقد كان اهتمام ميليس الأساسى بالقدرة البصرية للقطعة المنفردة، وبرع فى ابتكار ديكورات أكثر تعقيدًا، اشتهرت بشخصيات الجن التى تختفى فى نفثة دخان، والحوريات المحاطات بالعديد من الحيوانات البحرية الغريبة، وآلات السفر الخيالية التى تقذف ركابها فيما وراء سطح الأرض.

ولأن ميليس كان يملك التحكم الكامل فى كل عمليات صنع الفيلم، استطاع أن يخلق عوالم مكثفة بذاتها تمامًا، أغلبها تم تصويره داخل حدود الاستوديو ذى الجدران الزجاجية الخاص به فى مونتروى. لكن تعامله مع صناعة السينما بطريقة "الأسطى وصبيانته" أدى إلى دماره المالى، فى الوقت الذى تضاعل فيه أمام شركة "إخوان باتيه" المتقدمة صناعيًا فى بلده فرنسا، كما قوبل بالغش من منافسيه الأمريكيين الذين قلدوا وزيفوا أفلامه الجماهيرية الأكثر شهرة دون الحصول على تصريح منه (أو تقديم التعويض له). وبرغم أنه استمر فى صنع الأفلام حتى عام ١٩١٣، فإنه وجد نفسه قد تراجع كثيرًا أمام اعتماد الصناعة المتزايد على طرق الإنتاج الغريبة على طريقته المفضلة، وميلها فى اتجاه مادة موضوعات أكثر تعلقًا بواقعية الحياة اليومية العادية.

مشاهدات مقترحة:

"سيندريللا" (١٨٩٩)، "نو الحية الزرقاء" (١٩٠١)، "الرجل ذو الرأس المطاطية" (١٩٠٢)، "رحلة إلى القمر" (١٩٠٢)، "مملكة الجنيات" (١٩٠٣)، "المصباح السحري" (١٩٠٣)، "الحورية" (١٩٠٤)، "الرحلة المستحيلة" (١٩٠٤)، "قوتوغرافيا لاسلكية على البعد" (١٩٠٨)، "غزو القطب" (١٩١٢).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- "Basic Agreement of 2005." *Directors Guild of America Inc.*
<http://www.dga.org/index2.php3>.
- Bogdanovich, Peter. *Who the Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors*. New York: Knopf, 1997.
- Bordwell, David, Staiger, Janet, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Buckland, Warren. "The Role of the Auteur in the Age of the Blockbuster: Steven Spielberg and DreamWorks." In *Movie Blockbusters*, edited by Julian Stringer, 84-98. London and New York: Routledge, 2003.
- Lumet, Sidney. *Making Movies*. New York: Knopf, 1995.
- Nichols, Bill. "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Festival Circuit." *Film Quarterly* 41, no. 3 (1994): 16-30.
- Perez, Gilberto. *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1998.
- Perkins, V. F. *Film as Film*. London and New York: Penguin, 1972.
- Rothman, Jack. *Hollywood in Wide Angle: How Directors View Filmmaking*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004.
- Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*. New York: Dutton, 1968.
- . "Notes on the Auteur Theory." In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 6th ed., edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, 561-565. Oxford and New York: Oxford University Press, 2004.
- Tirard, Laurent. *Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors*. New York: Faber and Faber, 2002.
- Wilkinson, Charles. *The Working Director*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2005.

تشارلي كايل

المونتاج (التوليف) "Editing"

المونتاج هو مرحلة ما بعد التصوير التى تبدأ بعد انتهاء التصوير السينمائى الأساسى. ويعمل المونتير (وفريق عمله من المساعدين بالتعاون الوثيق مع مخرج الفيلم ومنتجه، وهو ما يعنى أن المونتاج - مثل كل مراحل صناعة الفيلم - وهو عمل مشترك، برغم أن المونتير يكون من الناحية العملية هو المسئول عن ترتيب وتصميم كل اللقطات فى تتابعها.

ومع ذلك فإن العديد من القرارات المتعلقة بالمونتاج قد تتبع من مخرج الفيلم أو منتجه، فسلسلة المزج غير التقليدية الشهيرة فى فيلم "سائق التاكسى" (١٩٧٦)، والتى تربط لقطات يسير فيها روبرت دى نيرو فى نفس الشارع، كانت تتبع من المخرج مارتين سكورسيزى (ولد عام ١٩٤٢) وليس من المونتير توم رولف. وتصميم المونتاج الذى يبدأ بفيلم "العصبة المتوخشة" (١٩٦٩)، والذى يؤسس أولاً لعصابة الخارجين على القانون وهم يمتطون جيادهم فى اتجاه المدينة، ثم القطع إلى عقربين يتقاتلان حول عش للنمل، هذا التصميم كان فكرة المنتج فيل فيلدمان (١٩٢٢-١٩٩١). وكانت أن فى كوتس (ولدت عام ١٩٢٥) قد تم التعاقد معها لتوليف فيلم "لورانس العرب" (١٩٦٢) بعد أن قامت بمونتاج أحد المشاهد كتجربة، ليعلن المخرج ديفيد لين (١٩٠٨-١٩٩١) أنه لأول مرة فى حياته الفنية يجد المونتير الذى يقوم بتوليف مشهد بنفس الطريقة تماماً التى كان يفكر فيها. وفى الحقيقة أن العديد من المخرجين مشهورون بأن لهم مهارات بارعة فى المونتاج، مثل أكيرا

كيروساوا (١٩١٠-١٩٩٨) صاحب فيلم "الساموراي السبعة" (١٩٥٤)،
ونيكولاس رويج (ولد عام ١٩٢٨) صاحب "لا تنتظر الآن" (١٩٧٣)،
وفريدريك وايزمان (ولد عام ١٩٣٠) صاحب "مستشفى" (١٩٧٠) وسام
بيكنباد (١٩٢٥-١٩٨٤) صاحب فيلم "العصبة المتوحشة"، برغم أن العديد
من هؤلاء المخرجين يعملون مع مونتيرين من الطبقة الأولى في أفلامهم.

العمل المونتاجي

ما هو حقيقى بالنسبة للمونتاج هو حقيقى بالنسبة لكل مراحل صنع
الفيلم - أن القرارات الإبداعية يشترك فيها فنانون عديدون من طاقم عمل
الفيلم. إذن، وحيث إن المونتير هو متعاون أساسى فى صنع الفيلم، ما هو
عمله بالضبط؟ إن المونتير يقوم بمراجعة كل اللقطات التى تم تصويرها،
ويختار أفضل الالتقاطات للقطات، ويرتبها وراء بعضها البعض لى يصنع
مشهداً يعطى الحدث السردى والعاطفة الخاصين بهذا المشهد. ولكى ينجز
ذلك فإن عليه بشكل مستمر أن يرى ويراجع اللقطات المصورة، ويحاول
بطرق مختلفة الجمع بين اللقطات، ويبدأ تدريجياً فى صياغة أفضل طريقة
للجمع بينها، وينتقل من النسخة الخشنة إلى النسخة الناعمة. ومن أجل زيادة
القدرة على رؤية كل الإمكانيات الإبداعية للجمع بين اللقطات، يجب ألا يذهب
المونتير إلى موقع التصوير أو يراقب عمل المخرج خلال مرحلة التصوير،
فروية الموقع الفعلى سوف تؤثر سلباً على إدراكات المونتير للطرق التى
يمكن بها جمع اللقطات، بما يجعله يفكر فى الواقع المادى للمكان بدلاً من
تفكيره فى العلاقات المكانية التى يمكن أن يخلقها من خلال المونتاج.

وفى الحقيقة أنه خلال العقود الأولى من معظم تاريخ السينما، كان المونتيرون يعملون بالسليولويد، حيث يقومون فعليًا - وبشكل مادي - بقطع ولصق اللقطات باستخدام آلات كبيرة تعرض اللقطات بطريقة خطية متتابعة، من بداية الالتقاطة حتى نهايتها. والموفيولا هى آلة رأسية قائمة للمونتاج، ذات شاشة واحدة، وكانت تستخدم طوال معظم تاريخ هوليوود. وهناك فى أوربا آلة ستينبيك، أو كيم، وهى آلة أفقية مزودة بشاشتين وقناتى صوت، وكانت بدورها آلة مونتاج تعمل بطريقة خطية، حيث تتقدم اللقطات المصورة بشكل متتابع فقط من بدايتها إلى نهايتها، أو من النهاية حتى البداية. ومنذ التسعينيات كان المونتيرون يعملون على آلات رقمية غير خطية، مثل أفيد أو لايتوركس. وهذه الآلات لا تشغل السليولويد، فهى تتيح تحويل اللقطات المصورة إلى شكل كومبيوترى بالفديو الرقعى، بما يساعد المونتير على الذهاب على الفور لأية نقطة فى اللقطات دون أن يضطر لاستعراض الكادرات يدويًا كما كان الحال مع آلات موفيولا أو ستينبيك. وبدلاً من أن يقوم حرفياً بتقطيع ووصل اللقطات، فإن المونتير الذى يعمل على نظام لاخطى يستخدم لوحة مفاتيح، ويعمل من خلال الكومبيوتر على اللقطات التى تحولت إلى هيئة رقمية. وبمجر الانتهاء من النسخة الناعمة، يتم تطابق اللقطات السالبة معها لصنع النسخة النهائية. وقد أصبح المونتاج اللارقمى هو المعتاد الآن فى صناعة السينما، وكانت له آثار مهمة على أسلوب المونتاج فى السينما المعاصرة.

إن التعريف السابق للمونتاج يجعله عملية بسيطة نسبياً وشديدة المباشرة، لكنه ليس كذلك. فالعديد من المونتيرين لهم خلفية فى الموسيقى أو أصحاب روابط بفن الموسيقى، وهم يتحدثون عن "الإحساس" بأين يجب

أن يكون القطع المونتاجي، وعن الاستجابة الجسمانية للإيقاعات في المشهد. لذلك فإن نقاط القطع المونتاجي تدين بالكثير لاستجابة المونتير الحدسية بالتدفق الذي يظهر في تتابع ما، وليس لقرارات عقلانية باردة. والحقيقة أنه لا توجد طريقة صحيحة واحدة للقطع المونتاجي داخل مشهد، فهناك العديد من القطعات الممكنة، وكل منها سوف يجعل المادة الفيلمية تعطى معنى مختلفاً. وكما يوحي ذلك، فبينما يلعب المونتاج عدة وظائف سردية متنوعة، ليقدم معلومات القصة الأساسية التي تجعل القصة تتقدم إلى الأمام، فإنه يساعد أيضاً على تأسيس الطابع العاطفي للمشهد وتوزيعاته، وإيقاع وسرعة المشاهد، وخلق أداء الممثلين، وحل عدد لا يحصى من مشكلات الاستمرارية التي تحدث عند محاولة وصل اللقطات المصورة.

إن ذلك يعنى تدخلا بالغ القوة في المادة الفيلمية، وهو يفسر لماذا يجد العديد من المخرجين أن المونتاج يعد مرحلة حاسمة تماماً من صناعة الفيلم. ومن الشائع القول أن المخرج يصنع فيلمه ثلاث مرات، أولاً عند كتابة السيناريو، وثانياً عندما تجرى تعديلات على السيناريو خلال التصوير، وثالثاً عندما يتم تغيير المادة التي تم تصويرها خلال عملية المونتاج. ولهذا السبب، فإن من المعتاد أن يفضل المخرج العمل مع مونتير محدد عبر العديد من أفلامه، حيث إنه يجد أن هذا التعاون وسيلة مهمة في تحقيق النتائج التي يريدها. فعادة ما يفضل مارتن سكورسيزي العمل مع المونتيرة ثيلما شونميكر (ولدت عام ١٩٤٠) كما في فيلم "الثور الهائج" (١٩٨٠)، و"الرفاق الطيبون" (١٩٩٠)، و"عصابات نيويورك" (٢٠٠٢). كما أن سوزان إى مورس قد قامت بمونتاج معظم أفلام المخرج وودي ألين (ولد عام ١٩٣٥) مثل "مانهاتن" (١٩٧٩)، "جنايات وجنح" (١٩٨٩)، "شهرة" (١٩٩٨). ويحب

كلينت إيستوود (ولد عام ١٩٣٠) أن يعمل مع المونتير جويل كوكس، كما في "أى طريقة ماعدا الخسارة" (١٩٧٨)، "لا يمكن غفرانه" (١٩٩٢)، "النهر الغامض" (٢٠٠٣)، أما المخرج بليك إدواردز (ولد عام ١٩٢٢) فقد عمل مع المونتير رالف إي وينترز (١٩٠٩-٢٠٠٤) فى أفلام "الفهد الوردى" (١٩٦٤)، و"عشرة" (١٩٧٩)، و"فيكتور/ فيكتوريا" (١٩٨٢).

تطور المونتاج

برغم أن الأفلام المبكرة كانت تصنع من لقطة واحدة دون أى مونتاج، فقد كان القطع المونتاجى جوهرياً للوسيط السينمائى، لذلك بدأ فى الظهور بسرعة نسبياً. لقد كان هناك تفاوت أساسى بين كمية الفيلم التى يمكن أن تتحملها علبة الكاميرا، والرغبة المتزايدة لدى صناع الأفلام والجمهور فى أفلام قصصية أطول وأكثر تعقيداً. والطريقة الوحيدة لتحقيق أفلام روائية أطول هى التوليف بين اللقطات. وفيلم جورج ميلايس (١٨٦١-١٩٣٨) "رحلة إلى القمر" (١٩١٤)، على سبيل المثال، يخلق سرداً بتجميع سلسلة من المشاهد، كل مشهد منها تم تصويره فى لقطة واحدة. لذلك كانت نقاط المونتاج هى بين هذه المشاهد، ومن خلال ذلك يمكن ربطها ووصلها معاً.

أما فيلم "حياة رجل إطفاء أمريكى" (١٩٠٣) من إخراج إدوين إس بورتر (١٨٧٠-١٩٤١)، فيقدم نفس الأحداث السردية - رجل إطفاء ينقذ امرأة من مبنى مشتعل - مرة من داخل المبنى ثم من خارج المبنى، مكرراً نفس الحدث السردى. من وجهة نظر الاستمرارية، كما تطورت بعد ذلك فى السينما، فإن هذا التكرار للحدث يعد استخداماً منحرفاً للمونتاج، برغم أن هناك أفلاماً مبكرة أخرى قدمت هذا النوع من التراكب، وهو ما يصور الطريقة التى يمكن بها للقطع المونتاجى أن يفرض قوانينه على زمان ومكان السرد.

ويتعقب فيلم بورتر "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣) عصابة من مجرمي الغرب الأمريكي يسرقان قطاراً، ويقطع الفيلم التعاقب الزمني للحدث بلقطة خارج السياق تصور إنقاذ عامل التلغراف الذين كانت العصابة قد قيدته من قبل، وبعد تلك اللقطة يقدم بورتر خطأً ثانياً للحدث، يظهر فرقة المطاردة وهي تتعقب اللصوص. إن مؤرخي السينما يشيرون عادة إلى هذا المثال باعتباره نموذجاً مبكراً للمونتاج المتوازي، الذي يظهر خطين للحدث السردى يحدثان في الوقت ذاته، برغم أن استخدام بورتر لهذه الأداة يعتبر ملتبساً، فليس من الواضح إذا كان يقصد بالمونتاج المتوازي تأسيس أن هذين الخطين للحدث يحدثان في وقت واحد. وفي أوجه أخرى فإن المونتاج في "سرقة القطار الكبرى" يظل بالغ البدائية، حيث أن القطعات المونتاجية تستخدم فقط لوصل المشاهد دون أية قطع داخل المشهد.

وعلى النقيض من بورتر، فإن دي دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨) حرر الكاميرا من تقاليد المنظور المسرحي، بتفكيك الحدث داخل المشاهد إلى لقطات مختلفة عديدة، وتوليف هذه اللقطات تبعاً للإيقاعات العاطفية والسردية للحدث. لقد اكتشف جريفيث قدرات وإمكانات المونتاج في الأفلام التي صنعتها لشركة بيوجراف ما بين عامي ١٩٠٨ و ١٩١٣، خاصة استخدام التتابع بين اللقطات لتحقيق الاستمرارية حتى يوصل اللقطات بشكل ناعم وتبعاً لسماتها الدرامية والحركية. إن القطع من لقطة تصور الشخص كاملاً إلى لقطة قريبة، يعزز الدراما، كما أن مطابقة الحدث في قطع من شخصية تسير من الخارج عبر الباب، ثم في اللقطة التالية تدخل إلى الداخل، هذه المطابقة ساعدت جريفيث على وصل أماكن تصوير هي في الحقيقة منفصلة، لكنها تصبح متجاورة فيما يخص زمان ومكان القصة.

وأصبح جريفيث مشهوراً باستخدامه للقطع المتبادل في العديد من مشاهد "الإسراع إلى الإنقاذ" في ذروة أفلامه. ففي فيلم "الفتاة ووديعتها" (١٩١٢) على سبيل المثال، يقطع جريفيث جيئة وذهاباً بين اثنين من اللصوص اختطفا البتلة وهرباً على عربة قطار تدار بمضخة يدوية، وبين البطل الذي يحاول اللحاق بهما وهو في قطار. وبالقطع المتبادل بين هذين الخطين للحدث، يخلق جريفيث التشويق، ومن خلال تقصير أطوال اللقطات يسرع في الإيقاع إن هذا القطع المتبادل يؤسس أساس السرد في السينما، وهناك فرق بنائي ضئيل بين ما صنعه جريفيث هنا، وما قام به فيما بعد مخرج مثل ستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦) في فيلم "الفك المفترس" (١٩٧٥). وامتد جريفيث باستخدامه المرن لمونتاج الاستمرارية والقطع المتبادل في أفلامه الملحمية مثل "مولد أمة" (١٩١٥) و"التعصب" (١٩١٦)، وهذا الفيلم الأخير مثال رائع على القطع المتبادل، والذي يستخدم هنا لرواية أربع قصص مختلفة في فترات زمنية مختلفة.

كتب المخرج السوفييتي سيرجي إيزنشتين (١٨٩٨-١٩٤٨) أن القطع المتبادل عند جريفيث يجسد التفاوت الطبقي الأساسي في المجتمع الرأسمالي، وكان يقصد بذلك أن خطوط الحدث في مونتاج جريفيث تظل منفصلة، مثل الطبقات في ظل الرأسمالية. كان إيزنشتين متأثراً بثورة أكتوبر، وقام مع مخرجين سوفيت آخرين خلال العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، بتطوير تناول أكثر راديكالية للمونتاج بالمقارنة مع ما كان جريفيث يقوم به. لقد كان جريفيث يفضل تعبيرات الوجوه، واستخدام اللقطات القريبة لإظهارها، لكن ليف كوليشوف (١٨٩٩-١٩٧٠)، الذي كان يقوم بالتدريس في مدرسة موسكو للسينما، فقد أعلن أن المونتاج ذاته يمكنه أن يخلق تعبير

الوجه وانطباع الأداء التمثيلي. وأصبح "مؤثر كوليشوف" جزءاً من الفولكلور الأساسي للسينما، حيث يقال أن كوليشوف أخذ قصاصة من شريط سينمائي، تصور وجه ممثل لا يحمل أى تعبير، وجعلها فى مونتاج متبادل مع لقطات لأشياء أخرى، مرة مع طبق حساء، وأخرى مع امرأة تتوح إلى جوار مقبرة، وثالثة مع طفل يلعب بدمية، وطبقاً لما يقوله كوليشوف فإن التتابع المونتاجي فى الحالات الثلاثة جعل الجمهور يثنى على مهارة الممثل، الذى بدا جائعاً عندما رأى الحساء، وحزيناً عند رؤيته للمرأة، وسعيداً عندما رأى الطفل. ولأن الوجه لم يتغير فى هذه التتابعات، فقد أعلن كوليشوف أن تجربته تثبت أن المونتاج خلق المعانى التى نسبها الجمهور للتتابع.

وإذا كان من المشكوك فيه تماماً أن تجربة كوليشوف كان تعمل بالطريقة التى يزعمها (على الأقل لأن الأغلب أن وجه الممثل كان يحمل بالفعل تعبيراً ملتبساً ما حيث إن كوليشوف أخذ هذه القصاصة من فيلم موجود بالفعل)، فإن المخرجين السوفييت ساروا فى العشرينيات فى طريق كوليشوف بتأسيس طريقة أكثر هجومية فى المونتاج بالمقارنة مع أفلام جريفيث. لقد كان إيزنشتين يعتقد أن المونتاج هو جوهر السينما، وبداية من فيلمه الأول "الإضراب" (١٩٢٥)، ثم فى فيلمه الأشهر "البارجة بوتمكين" (١٩٢٥)، خلق أسلوباً مونتاجياً أطلق عليه "المونتاج الجدلى" كان خشناً ومتقطعاً ولا يهدف لاستمرارية ناعمة بالطريقة التى كان جريفيث يعمل بها. ومشهد مذبحة أهل المدينة على سلاسل أويست فى "بوتمكين" يجسد مبادئ المونتاج الجدلى، ولعله أشهر مونتاج فى تاريخ السينما. إن خشونة مونتاج إيزنشتين فى هذا المشهد توضح القسوة العاطفية والجسمانية للمذبحة، لكنه كان أيضاً يستخدم المونتاج للإيحاء بأفكار، وهو أسلوب أسماه "المونتاج

الذهنى"، فمشهد المذبحة ينتهى بثلاث لقطات لتماثيل حجرية لأسود، تم مونتاجها لكي تبدو كما لو أن هناك أسداً واحداً ينهض ويزأر، مجسداً فكرة غضب الجماهير وصوت الثورة.

وبرغم أن أفلام إيزنشتين الثلاثة الناطقة: "أليكساندر نيفسكى" (١٩٣٨) و"إيفان الرهيب" (الجزء الأول ١٩٤٤، والجزء الثانى ١٩٥٨)، لا تقدم المونتاج الثورى الذى كان موجوداً فى أفلامه الصامتة، فإن تناوله للمونتاج - فى تجزيئه للحدث إلى لقطات قصيرة جداً - كان له تأثير هائل. فمشاهد معارك إطلاق الرصاص فى فيلم بيكتباه "العصبة المتوحشة" الذى قام بمونتاجه لو لومباردو (١٩٣٢-٢٠٠٢)، كانت تعتمد بشكل واع تماماً على إيزنشتين، كما أن المونتاج بالغ الحيوية فى كثير من أفلام السينما المعاصرة، حيث تتكون اللقطات من عدة كادرات فقط، هو جزء من ميراث إيزنشتين.

والأسلوب السائد فى المونتاج كما مورس خلال الفترة الكلاسيكية فى هوليوود، من الثلاثينيات حتى الخمسينيات، كان مختلفاً تماماً عن الأسلوب السوفييتى فى المونتاج. وهو يطلق عليه أحياناً "المونتاج غير المرئى"، لأن نقاط القطع المونتاجى تكاد أن تكون غير ملحوظة، ويكاد أن يقررها المبدأ الإلزامى للاستمرارية الناعمة. وأسلوب هوليوود فى المونتاج يعتنى بأن تكون اللقطات خارج السياق، واللقطات القريبة، مطابقة للعلاقات المكانية بين الشخصيات والأشياء كما بدت فى اللقطة الرئيسية التى أسست للمشهد، كما أنها تلتزم بقاعدة الـ ١٨٠ درجة (الاحتفاظ بإعدادات الكاميرا فى جانب واحد من خط الحدث)، لكي تظل المحاور بين يمين الشاشة ويسارها ثابتة عبر تغير اللقطات. ونقاط القطع المونتاجى تتبع مسار الحوار، كما أن مونتاج (اللقطة/ اللقطة العكسية) يستخدم مطابقة خط العين (الرؤية) لكي يربط بين

الشخصيات التى يظهر كل منها وحده فى اللقطات القريبة. وهذا هو الأسلوب فى المونتاج يؤكد على أقصى قدر من الوضوح حول جغرافية العالم السينمائى المعروض على الشاشة، وتوصيل المعلومات الأساسية للقصة. ولهذه الأسباب، يطلق عليه أحياناً مونتاج "وجهة النظر" أو "مونتاج الاستمرارية"، والذى أصبح هو الأسلوب المعيارى فى المونتاج فى نظام هوليوود، وهو ما يتضح فى أنه موجود فى الأفلام من كل الأنماط الفيلمية، والمخرجين، والشركات المنتجة.

وفى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، أدخلت الموجة الجديدة الفرنسية أسلوباً مونتاجياً أكثر هجومية مما كان فى أفلام هوليوود. ففيلم "على آخر نفس" أو "اللاهت" (١٩٦٠) من إخراج جان لو جودار (ولد عام ١٩٣٠)، يستخدم القطع القافز الذى يحذف أجزاء من الحدث لكى يحقق عدم استمرارية بين اللقطات، وقد استوعب المخرجون الأمريكيون بعد عقد من الزمن هذا التناول فى أفلام مثل "بنى وكلايد" (١٩٦٧) و"الراكب المتمهل" (١٩٦٩). وكنتيجة لذلك، وبحلول السبعينيات، فإن مونتاج وجهة النظر، شديد التنظيم، الذى استخدم فى هوليوود الكلاسيكية، بدأ فى التفكك باعتباره السائد فى الصناعة، وأصبح أسلوب المونتاج فى الأفلام الكلاسيكية أكثر انتقائية، ويحتوى على مزيج من الاستمرارية الكلاسيكية، وأساليب مونتاجية خشنة تشبه الكولاج.

المونتاج اللاخطى

جنباً إلى جنب تفكك الاستمرارية الكلاسيكية باعتبارها أسلوب المونتاج الوحيد السائد فى الصناعة، كانت التطورات الأسلوبية المهمة الأخرى فى الأفلام الحديثة تعود إلى التحول من أنظمة المونتاج الخطى إلى

اللاخطى. لقد ساعد هذا التغير على مزيد من القطع المونتاجى فى السينما المعاصرة، وتفضيل للقطات القريبة. إن نقاط القطع المونتاجى أصبحت أسرع مما كانت عليه قبل عقود، مع مزيد من تغير اللقطات. وفيلم مثل "مولان روج" (٢٠٠١) يمثل أسلوب المونتاج فائق الحيوية الموجود فى الكثير من الأفلام الآن.

وهناك سمات عديدة للأنظمة اللاخطية ساعدت على هذا التحول، فهى أولاً تتيح للمونتير تحكماً أكبر فى المادة الفيلمية المصورة، مع مزيد من القدرة على الوصول بسهولة إلى اللقطات والتلاعب بها فى أبنية مونتاجية معقدة (مع ملاحظة أن ذلك لن يتطلب جهد القطع والوصل كما فى السليولويد، علاوة على عدم فقدان أية مادة فيلمية تستهلك خلال هذا التجريب - المترجم). لكن هناك مفارقة، فالمونتير والتر ميرش (ولد عام ١٩٤٣) الذى قام بمونتاج "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩) و"المريض الإنجليزى" (١٩٩٦)، يشير إلى أن المونتير الذى يعمل بنظام خطى (بالسليولويد - المترجم) قد يصبح بالفعل أكثر معرفة بالمادة الفيلمية المصورة بسبب اضطراره لرؤية كل اللقطات بحثاً عن جزء محدد من الفيلم. أما المونتيرون الذين يعملون بأنظمة لاخطية فهم أكثر اعتماداً على ملاحظاتهم التى يدونونها عن اللقطات، وقد تفوت عليهم لقطة ذات قيمة لأن ملاحظاتهم عبرت عليها.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن الصورة المعروضة على شاشة المونتير (فى الأنظمة اللاخطية - المترجم) تميل إلى أن تكون أقل دقة، بسبب ضرورة التوازن بين دقة المصور وقدرة الكمبيوتر على التخزين المطلوبة للنسخة الرقمية من لقطات الفيلم، فكلما زادت دقة الصورة، كان ذلك يستلزم سعة تخزين أكبر من ناحية أخرى فإن الصورة الأقل دقة تجعل المونتير

يفضل اللقطة القريبة أكثر من اللقطة العامة، وأن يفضل قدرًا أكبر من تغيير اللقطات كوسيلة للحفاظ على الاهتمام البصرى. وكنتيجة لذلك، فإن الكثير من الأفلام المعاصرة تبدو أكثر تليفزيونية، بمونتاج أسرع وميل إلى عرض القصة باعتبارها تتابعًا مونتاجيًا للقطات قريبة.

إن ما يفقده هذا التناول ليس التقاليد الجمالية السينمائية التى تطورت فى مقابل المونتاج وفى تعارض معه، مثل أسلوب اللقطة العامة والطويلة زمنياً الذى احتفى به الناقد الفرنسى أندريه بازان، والموجود فى أفلام مثل "الوهم الكبير" (١٩٣٧) من إخراج جان رينوار، و"الأحمر والأبيض" (١٩٦٧) من إخراج ميكلوش يانشكو، و"زمن اللعب" (١٩٦٧) من إخراج جاك تاتى، و"المواطن كين" (١٩٤١) من إخراج أورسون ويلز. إن هذا الأسلوب لم يكن له وجود كبير فى السينما الأمريكية، لكن ما اختفى منها كان كل الطرق التى كانت بها اللقطة المنفردة تعمل كوحدة للمعنى، من خلال التكوين، وتصميم المناظر، والإضاءة، وأداء الممثل، كما كان كل ذلك ينكشف فى الزمن الحقيقى للقطعة. إن من أحد المكونات الأساسية للمونتاج هو أن تعرف متى لا تقطع مونتاجيًا، ومتى يجب أن تبقى اللقطة مستمرة، وكانت أفلام العقود السابقة تظهر هذه السمة بانتظام، لكن الكثير من الأفلام المعاصرة لا تفعل ذلك، لذلك يمكن القول إن أسلوب المونتاج فائق الحيوية يكون على حساب عناصر سينمائية أساسية أخرى. فعندما لا تبقى كل لقطة إلا بضع كادرات فقط، يكون ذلك على حساب فن مدير التصوير السينمائى، ومصمم المناظر، والممثل. لقد كان إيزنشتين يصر دائمًا على أن هدف المونتاج هو التغلب على خصائص اللقطة المنفردة عندما نراها وحدها. لكن من المفارقات الساخرة أن هدفه قد تحقق فى أسلوب المونتاج الذى ظهر مع ظهور المونتاج اللاخطى.

وظائف التعبير فى المونتاج

يقوم المونتيرون بوصل اللقطات باستخدام العديد من الانتقالات البصرية، التى تقوم بوظائف التعبير السردية والدرامية والعاطفية. وأكثر الانتقالات شيوعاً هو القطع (الذى يخلق تغيراً فى لحظة واحدة من لقطة إلى اللقطة التالية لها)، والاختفاء والظهور (حيث تختفى لقطة تدريجياً، حتى الاختفاء التام قبل أن تظهر اللقطة التالية تدريجياً)، والمزج (حيث يحدث تراكب بين اللقطة التى تنتهى واللقطة التى تبدأ). والقطع هو الانتقال الأكثر حدوثاً، وهو يشير بشكل خاص إلى تدفق غير منقطع فى المعلومات السردية، دون أية انقطاعات فى الزمان أو المكان. ومن ناحية أخرى فإن الاختفاء والظهور، والمزج، يمكن استخدامها للإشارة إلى انتقالات فى الزمان أو المكان.

وهناك انتقالات بصرية أخرى لكنها تستخدم بدرجة أقل، وبعضها أصبح عتيقاً إذ كانت أكثر شيوعاً فى فترات مبكرة من السينما. فقد كانت "الحدقة" iris تستخدم طوال السينما الصامتة، والمسح wipe فى الفترة المبكرة من السينما الناطقة. واستخدم جورج لوكاس (ولد عام ١٩٤٤) الحدقة والمسح فى سلسلة أفلامه "حرب النجوم" لكى يوحى بسمات بصرية للسينما المبكرة (مثل المسلسلات السينمائية التى كان المتفرجون يشاهدونها فى النصف الأول من القرن العشرين). كما يستطيع المونتيرون خلق مؤثرات الشاشة المنقسمة، بوضع عدة لقطات على الشاشة فى وقت واحد بتقسيم الصورة إلى نوافذ صغيرة، وقد تمتعت هذه التقنية بموجة قصيرة فى أواخر الستينيات وفى السبعينيات، مثل أفلام "علاقة توماس كراون العاطفية" (١٩٦٨)، و"جنير بونز" (١٩٧٣)، و"آخر التماع للشفق" (١٩٧٧)، وأعيد

إحيائها فى أفلام حديثة مثل "تايم كود" (٢٠٠٠)، ويمكن العثور عليها فى أفلام برايان دى بالما (ولد عام ١٩٤٠).

وكما لاحظنا، فإن المونتاج المتوازى، والمقاطع، هو وحدات لبناء السرد، ويساعد المونتير على التحكم فى الزمان والمكان، وهذا من الوظائف الرئيسية للمونتاج. فقد يستخدم المونتير مونتاج الاستمرارية لخلق جغرافية مكانية مستقرة على الشاشة، أو قد يحطم الاستمرارية لتقويض التماسك المكانى، كما فى أفلام "كلاب من قش" (١٩٧١) و"المصارع" (٢٠٠٠).

وفيما يتعلق بالزمن (مدة عرض حدث على الشاشة)، فإن المونتير يستطيع أن يطيله باستخدام وسائل مثل الحركة البطيئة، أو بزيادة عدد اللقطات خارج السياق عن الخط الرئيسى للحدث، أو بزيادة عدد اللقطات المستخدمة لتغطية الحدث. وفى كل حالة من هذه الحالات، فإن زمن الشاشة الذى يستغرقه الحدث يصبح أطول. وخلال مشهد مذبحه أويسا فى "بوتمكن"، هناك امرأة تمسك بعربة طفل، وتتلقى رصاصة فى بطنها، ويطلق إيزنشتين لحظة ألمها بتغطية بالعديد من اللقطات ثم توليفها مونتاجياً معاً، ونتيجة ذلك أن الحدث يستغرق زمناً بالغ الطول حتى تنهار المرأة على الأرض، وهذه الإطالة تعود إلى المونتاج وليس إلى أداء الممثلة. وبالعكس، فإن المونتير يستطيع أن يقلص أو يختصر الزمن بحذف أجزاء من الحدث، والقطع القافز هو طريقة واضحة وذات بعد جمالى لتحقيق هذا التأثير، لكن الطريقة الأكثر شيوعاً هى استخدام "الخداع"، وفى فيلم "دوار" (١٩٥٨) كان على جيمس ستىوارت أن يسير فى ممر بالغ الطول لى يصل إلى برج أجراس الكنيسة، حيث يقع مشهد مهم. وسوف يكون مملاً تقديمه وهو يسير عبر كل هذا الممر الطويل، وهنا يتم استخدام قطع غير ظاهر لاختصار الزمن بطريقة لا يلاحظها المتفرج.

إن المونتيرين يستخدمون الخداع طوال الوقت، وهم يقومون على الدوام بأشياء أخرى لا يلاحظها المتفرج أبدًا. إنهم يستطيعون قلب اللقطة للحصول على مطابقة خط العين أو اتجاه الشاشة، أو لجعل الحدث يمضي إلى الوراء (عندما يمتطي جاك بالانس جواده في فيلم "شين" - ١٩٥٣ - فإنها لقطة ينزل فيها عن الجواد لكنها معكوسة)، أو لحل مشكلات في الاستمرارية أو في أوضاع الممثلين باستخدام القطع خارج السياق لإتاحة الفرصة لظهور أوضاع جديدة.

كما يقوم المونتيرون بالمساعدة في أداء الممثلين، وعندما يقومون بذلك فإنهم يساعدون في خلق بؤرة درامية للمشاهد. إن قرار المونتير بعرض سطر من الحوار مع وجود الكاميرا على المتحدث سوف يجعل المشهد يمضي في اتجاه معين، أما قراره باستخدام لقطة رد فعل لشخصية أخرى بينما يتم نطق هذا السطر من الحوار سوف يعطي اللحظة معنى وطابعًا مختلفين. والمتفرج يكون في العادة غير واع تمامًا بالدرجة التي يتداخل فيها المونتاج مع أداء الممثل، وقد ينسب المتفرج الكثير من الفضل للممثل بينما يكون التأثير قد حدث بسبب المونتاج. وإذا اختار المونتير أن يحترم الأداء، فإنه قد يعمل من خلال لقطة رئيسية، ليسمح للأداء التمثيلي أن يتكشف في زمن غير متقطع ولقطات بلا مونتاج. ومن ناحية أخرى، إذا اختار المونتير أسلوب التغطية، ليبني المشهد من خلال القطع إلى خارج السياق، ولقطات دخيلة، وتغيرات في أوضاع الكاميرا، فإن المونتاج عندئذ سوف يعيد العمل في الأداء التمثيلي برهافة. والأمثلة تتضمن قص نهايات لخلق تماسك في رد الفعل النفسي الظاهر للممثل، أو لجعل الممثل يقفز على سطر حوار لشخصية أخرى، أو بوضع لقطات دخيلة في الحدث للتقليل من فترة صمت الممثل.

والأمثلة الأكثر تطرفاً تشمل استخدام اللقطات القريبة التي تم أخذها من حدث آخر، لكنها تبدو في مكان مناسب تماماً حين توضع في سياق جديد. ففي فيلم "طار فوق عش المجانين" (١٩٧٥) استخدم المونتير شيلدون كان (ولد عام ١٩٤٠) لقطة مصورة للممثلة لويز فليتش (ولدت عام ١٩٣٤) خلال محادثتها مع مخرج الفيلم ميلوش فورمان (ولد عام ١٩٣٢)، وأخذ جزءاً من أحد تعبيراتها من هذه اللقطة، ووضعه في مشهد حيث تنتظر الشخصية التي تقوم بتجسيدها نظرة مأكرة إلى بطل الفيلم (جاك نيكولسون)، وقد نجح ذلك برغم أن في تلك اللحظة لم تكن الممثلة في الحقيقة تقوم بالتمثيل، والجو المحيط بالمشهد، وهو الجو الذي ينظمه المونتير، يعيد صياغة سياق تعبيرها. كما أن جورج لوكاس استخدم المونتاج لكي يغير بالكامل من أداء ممثليه في الحلقة الحديثة من "حرب النجوم"، وهي "هجوم المستنسخين" (٢٠٠٢)، لدرجة أنه كان يقص ويلصق رمشات الأعين وحركات الشفاه من مشهد إلى آخر.

إن هذه الاعتبارات توحى بأن مصطلحاً مثل "المونتاج غير المرئي" - كما استخدمه النقاد لوصف أسلوب القطع المونتاجي في سينما هوليوود الكلاسيكية - هو وصف يتسم بالسذاجة. ففي الحقيقة أن "كل" المونتاج غير مرئي بسبب العمل الهائل الذي يقوم به المونتير، والطرق العديدة التي يغير بها المونتاج من المادة الفيلمية المصورة، وأن المونتاج يظل غير مدرك بواسطة المتفرج. وهناك بعض الأفلام التي تلفت الانتباه إلى أسلوب مونتاجها بفضل كونه خشناً أو هجومياً، ويحتوي على نقاط قطع مونتاجي غير متصلة، مثل أفلام "الراكب المتمهل"، "لا تنتظر الآن"، "مولان روج"، وهذا النوع من السينما هو الذي يفترض الدارسون والنقاد أنه البديل للأسلوب "غير المرئي" في هوليوود الكلاسيكية. لكن هذه الثنائية تفرط في التبسيط، فهي تقلل من الطرق العديدة التي يعمل فيها المونتيرون في كل الأفلام "تحت

الرادار"، حين يخلقون المؤثرات، والتأكيدات، والاستمرارية، بطرق لا تعلن عن نفسها.

والتصوير الحالى بالفيديو الرقْمى يجعل من الممكن خلق فيلم روائى فى لقطة واحدة، وبدون أى مونتاج تقليدى، مثل فيلم "الطوف الروسى" (٢٠٠٣). لقد حاول ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) مرة واحدة أن يستغنى عن المونتاج عندما صنع فيلم "الحبل" (١٩٤٨) حيث لم تكن هناك قطعات مونتاجية بين اللقطات. لكن مثل هذه الأفلام تعتبر استثناء وابتعاذاً عن طبيعة أساسية للسينما، والتى هى - كما كانت دائماً - بناء مونتاجياً يغير من الواقع الموجود أمام الكاميرا.

انظر أيضاً:

"الإخراج"، "السرد"، "عملية الإنتاج"، "التكنولوجيا".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Dmytryk, Edward. *On Film Editing*. Woburn, MA: Focal Press, 1984.

Murch, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Los Angeles: Sloman-James Press, 1995.

Oldham, Gabriella. *First Cut: Conversations with Film Editors*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Ondaatje, Michael. *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*. New York: Knopf, 2002.

Prince, Stephen, and Wayne Hensley. "The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment." *Cinema Journal* 31, no. 2 (Winter 1992): 59-75.

Reisz, Karel, and Gavin Millar. *The Technique of Film Editing*. Boston: Focal Press, 1983.

كتب هذا الفصل: ستيفن برينس

سيرجى إيزنشتين

(ولد فى ريجا، الإمبراطورية الروسية
(لاتفيا حالياً)، فى ٢٣ يناير ١٨٩٨، توفى
فى ١١ فبراير ١٩٤٨.

سيرجى إيزنشتين شخص متفرد تماماً فى تاريخ السينما. لقد كان
سينمائياً ومنظراً فى الوقت ذاته للسينما، صنع أفلاماً وكتب العديد من الكتب
حول بناء وطبيعة السينما. وكانت أفلامه وكتاباتة (التي تملأ أجزاء عديدة)
بالغة التأثير.

عندما شعر إيزنشتين بالإحباط من القيود الإبداعية فى عمله بالمسرح،
تحول إلى السينما وأكمل فيلمه الروائى الطويل الأول "الإضراب" فى عام
١٩٢٥، وهو الفيلم الذى يصور محنة العمال المقموعين. وفيلماته التاليان هما
الذان جعلاه مشهوراً جداً، وهما "البارجة بوتمكن" (١٩٢٥)، و"أكتوبر"
أو "عشرة أيام هزت العالم" (١٩٢٧)، والذان يصوران التمرد السياسى ضد
الحكم القيصرى.

كان إيزنشتين يؤمن بأن المونتاج هو أساس فن السينما، وبالنسبة له
فإن المعنى فى السينما لا يكمن فى اللقطة المنفردة، وإنما فقط فى العلاقات
بين اللقطات والتي تتأسس بالمونتاج. وعندما قام بترجمة المنظور السياسى

الماركسى إلى لغة السينما، فإنه أشار إلى المونتاج عنده باعتباره "المونتاج الجدلى"، لأنه يهدف إلى الكشف عن التناقضات الجوهرية للوجود وللنظام السياسى. ولأن الصراع أساسى فى التطبيق السياسى للماركسية، فإن فكرة الصراع تؤسس منطق تغيرات اللقطات عند إيزنشتين، وهو ما أعطى أفلامه الصامته سمة خشنة. إن لقطاته لا تجتمع بشكل ناعم، كما فى مونتاج الاستمرارية عند دى دابلوي جريفيث والسينما الهوليوودية، لكن لقطاته تتصادم معًا. وهكذا فإن مونتاجه مكان ملائم تمامًا لتصوير العنف، كما فى "الإضراب" و"بوتمكين" و"عشرة أيام". وفى مقالاته ذكر إيزنشتين الأنواع العديدة من الصراع الذى وجده أساسيًا للسينما، وهى تتضمن الصراعات بين العناصر التشكيلية فى التكوين وبين اللقطات، وصراع الزمان والمكان الذى يتم خلقه فى عملية المونتاج والتصوير بسرعات كاميرا مختلفة.

وكسينمائى سياسى، كان إيزنشتين مهتمًا بتوجيه مشاعر المتفرج وعمليات تفكيره. لذلك فإن المونتاج المترى، والمونتاج الإيقاعى، كانا يدعمان ما أطلق عليه "المونتاج النغمى" و"المونتاج الذهنى"، حيث كان يهدف لإحداث تأثيرات عاطفية مرهفة ليعطى أفكارًا أكثر تجريدًا. وفيلم "عشرة أيام" يمثل أكثر اكتشافات إيزنشتين فى المونتاج الذهنى، عندما يخلق سلسلة من المجازات البصرية لكى يرسم ملامح الشخصيات السياسية المشتركة فى ثورة أكتوبر، مثل اللقطات التى يقارن فيها بين ألكساندر كيرينسكى وطاووس.

وكانت فترة تعزيز ستالين لسلطته خلال الثلاثينيات سببًا فى قمع ثقافى وفنى، وهو ما أجبر إيزنشتين - الذى واجه حينها انتقادًا بالميل إلى النزعة الشكلية - على استتكار المونتاج الراديكالى فى أفلامه الصامته. لذلك فإن

أفلامه الأخيرة، "ألكساندر نيفسكى" (١٩٣٨) و"إيفان الرهيب" الجزء الأول (١٩٤٤) والثانى (١٩٥٨)، تفتقد المونتاج المتوقد الهجومى لأفلامه فى المرحلة الصامتة. وبرغم أنه أكمل سبعة أفلام روائية طويلة فقط، فإنها تحتوى على بعض من أشهر المشاهد فى تاريخ السينما، مثل مذبحه سلاالم أويسا فى "بوتمكين". وأفلامه ومقالاته معاً تمثل التعبير الأسمى عن قدرات وقوة المونتاج فى السينما.

مشاهدات مقترحة:

"الإضراب" (١٩٢٥)، "البارجة بوتمكين" (١٩٢٥)، "أكتوبر"
أو "عشرة أيام هزت العالم" (١٩٢٧)، "إيفان الرهيب" الجزء الأول (١٩٤٤)
والثانى (١٩٥٨).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bordwell, David. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

Eisenstein, Sergei. *Film Form*. Translated by Jay Leyda. New York: Harvest, 1969.

———. *The Film Sense*. Translated by Jay Leyda. New York: Harvest, 1969.

Leyda, Jay, ed. *Film Essays and a Lecture*. New York and Washington: Praeger, 1970.

Taylor, Richard. *October*. London: British Film Institute, 2002.

ستيفن برينس

لو لومباردو

(ولد فى ١٥ فبراير ١٩٣٢، توفى
فى ٨ مايو ٢٠٠٢).

كان إسهام لو لومباردو الأكثر تأثيراً فى تاريخ المونتاج هو "العصبة المتوحشة" (١٩٦٩) من إخراج سام بيكنباه. إن المونتاج المعقد للعنف الذى صنعه لومباردو لهذا الفيلم ترك تأثيراً فى أجيال من السينمائيين، وأسس لمنهج سينمائى معاصر فى مونتاج مشاهد إطلاق الرصاص العنيفة. لم يخلق لومباردو أساسيات تصميم هذا المونتاج، فقد استلهم مونتاج ديدى ألين فى "بونى وكلايد" (١٩٦٧)، وكان عمل ألين مستلهمًا بدوره من فيلم أكيرا كيروساوا "الساموراي السبعة" (١٩٥٤) ومن معالجة سيرجى إيزنشتين للمونتاج. لكن لومباردو - الذى كان يعمل بتوجيه بيكنباه - هو الذى خلق التصميم الأكثر إتقاناً، وأسس الأسلوب لغيره من السينمائيين.

قام بيكنباه بتصويره معارك إطلاق الرصاص العنيفة مستخدماً كاميرات عديدة، وأخذ لومباردو المادة المصورة وغزلها فى حدث مصنوع من كولاج معقد، لتتداخل خيوط عديدة من الحدث بالقطع المونتاجى المتداخل بينها، وتمتزج السرعة العادية للحدث مع درجات مختلفة من الحركة البطيئة. إنه مونتاج جريء، حيث إنه يخلق مكاناً جديداً ويطيل الزمن بطريقة غير مسبوقة فى السينما الأمريكية فى مجالها وعنفها. وبرغم أنه كان يعمل دون

النظم اللاخطية المعاصرة للمونتاج، التي تسهل التحكم فى كمية هائلة من المادة المصورة، فإن لومباردو خلق نسخة نهائية ناعمة تحتوى على قطعات مونتاجية أكثر عددًا من أى فيلم أمريكى آنذاك. ومما زاد من تأثير هذا الإنجاز أن فيلم "العصبة المتوحشة" كان أول فيلم روائى طويل بالمعنى الحقيقى يصنعه لومباردو، فقبل ذلك كان يعمل فى التليفزيون (فى مونتاج "فرقة الجنائيات" الذى حاول أن يدمج لقطات الحركة البطيئة مع لقطات الحركة العادية)، كما قام بمونتاج الفيلم الروائى الطويل "اسم اللعبة هى القتل" (١٩٦٨).

واستمر لومباردو فى شراكته مع بيكنباه فى فيلم "أنشودة كابل هوج" (١٩٧٠)، حيث جربا بدرجة أقل من النجاح مونتاجًا يجمع بين السرعة العادية والسرعة المتسارعة. وحاول بيكنباه أن يستعين بلومباردو مرة أخرى فى "كلاب من قش" (١٩٧١)، لكن لومباردو كان حينئذ مشغولاً بمونتاج روبرت آلتمان "ماكابى ومسز ميللر" (١٩٧١)، وهو واحد من أفلام خمسة قام بمونتاجها لآلتمان، التى تضم "بروستر ماكلاود" (١٩٧٠) و"الوداع الطويل" (١٩٧٣) و"لصوص مثلنا" (١٩٧٤) و"انقسام كاليفورنيا" (١٩٧٤). وبرغم أن أعماله مع آلتمان كانت أقل تأثيرًا من عمله مع بيكنباه، فإن شراكته مع آلتمان استمرت فترة أطول، ووجد لومباردو الإيقاعات البصرية الدقيقة وبالغة الملاءمة لأسلوب آلتمان السمعى عديد القنوات.

كما كان لومباردو مونتيرًا عميق التأثير فى مجال الكوميديا، مثل "العم باك" (١٩٨٩)، و"أموال الناس الآخرين" (١٩٩١)، ويبرز فى هذا المجال "مجنون القمر" (١٩٨٧)، فالتوقيت الكوميدى بالغ الرهافة فى هذا الفيلم يعود

إلى مونتاج لومباردو بقدر ما يعود للإخراج الراقى للمخرج نورمان جوايسون وأداء الممثلين الفائق.

وتوقفت حياة لومباردو الفنية قبل الأوان عندما أصيب بجلطة فى عام ١٩٩١، حيث قضى العقد الأخير من عمره فى غيبوبة. لكنه ترك علامة لا تمحى فى السينما المعاصرة مع "العصبة المتوحشة".

مشاهدات مقترحة:

"العصبة المتوحشة" (١٩٦٩)، "ماكابى ومسز ميللر" (١٩٧١)، "الوداع الأخير" (١٩٧٣)، "مجنون القمر" (١٩٨٧).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Loburto, Vincent, ed. *Selected Takes: Film Editors on Editing*. New York: Praeger, 1991.

Weddle, David. *If They Move ... Kill 'Em!: The Life and Times of Sam Peckinpah*. New York: Grove Press, 1994.

ستيفن برينس

مصر "Egypt"

تاريخ السينما فى مصر طويل ومتنوع. فبدءًا من البدايات المتواضعة لعرض أفلام لوميرير القصيرة فى صالة طوسون باشا فى الإسكندرية، وحمامات شنايدر فى القاهرة فى عام ١٨٩٦، تحولت السينما من الاقتصار على استيراد الأفلام الأجنبية من أجل صفوة الأجانب، إلى صناعة وطنية خلال الأربعينيات. و"هوليوود النيل" تلك، التى تأسست فى مرحلتها الأولى فى منتصف الثلاثينيات على يد رجل الأعمال المصرى طلعت حرب، كانت معدة بالأسوديوهات، ولها نظام النجوم الخاص بها، وإنتاج الأنماط الفيلمية التى تجمع بين أكثر من نمط فى فيلم واحد، وامتلاك نظام متكامل من الإنتاج والتوزيع والعرض. وكانت هيمنة السينما المصرية وتفوقها على صناعات السينما فى البلدان العربية الأخرى، عاملا يوحد بين هذه البلدان على المستوى الثقافى، بالإضافة إلى الراديو (الذى تأسس فى عام ١٩٢٦)، وصناعة التسجيلات والأسطوانات. قامت هذه الصناعات معًا بتعويد شعوب البلدان الأخرى على اللهجة العامة والثقافة المصريتين، اعتمادًا على التنوع الثقافى الموجود بالفعل فى مصر، وعملت على تحقيق إحساس بالقومية العربية، بدءًا من كوزموبوليتانية الإسكندرية، إلى أعمال الفنانين اللبنانيين والسوريين فى المسرح فى القاهرة وفى صناعة التسجيلات، وقدمت أشكال التسلية الجماهيرية من خلال أنماط مستنسخة من هوليوود، مع تفصيلها لتلائم السياق الثقافى والمسائل الخاصة بالثقافة المصرية، وأثبتت أنه برغم

أن تكنولوجيا السينما غربية في اختراعها، فإنه يمكن استخدامها في خدمة احتياجات وثقافات العالم غير الغربي، مثل الثقافات الإسلامية في معظمها لكنها متسامحة ومتنوعة ثقافيًا.

الاقتصاديات والسياسات

يعكس تطور تاريخ السينما المصرية التغيرات الاقتصادية والسياسية التي اجتاحت البلاد منذ بدايات صناعة السينما الوطنية. وتميزت هذه التغيرات بالتوجهات الاقتصادية المتنوعة، والأنظمة السياسية غير الواضحة، التي أصبحت أكثر وضوحًا في أعقاب انقلاب الضباط في عام ١٩٥٢- في ثورة بقيادة بعض الضباط الشبان، والذين نجحوا في عزل الملك فاروق الذي كان العوبة في يد الوصاية البريطانية، وهو منحدر عن حكم الأتراك العثمانيين (هكذا في النص - المترجم)، وذلك في أعقاب غير دموى كان نموذجًا للثورات في البلدان العربية الأخرى الساعية إلى الاستقلال عن حكم الاستعمار الأوربي. وكان وصول جمال عبد الناصر (١٩١٨-١٩٧٠) إلى السلطة في عام ١٩٥٤ سببًا في اتساع زعامته لحركة القومية العربية، والتي شكلت روابط بين مصر، وسوريا، والعراق، بعد خروج مصر منتصرة من أزمة السويس في عام ١٩٥٦، عندما تغلب المصريون على القوات الجوية الفرنسية والبريطانية. بعد إعلان ناصر تأميم قناة السويس.

تضمنت إصلاحات ناصر الاجتماعية تأميم السينما في الستينيات، وكان لذلك أثره العظيم والسلبى على صناعة السينما. فبعد تأسيس المؤسسة المصرية العامة للسينما في عام ١٩٦١، وتأميم المسارح في عام ١٩٦٣، هاجر المخرجون والمنتجون والممثلون إلى لبنان، حيث عملوا في صناعة

السينما اللبنانية حتى اندلاع الحرب الأهلية فيها فى عام ١٩٧٥. وبرغم هذه المشكلات، فإن مؤسسة السينما المصرية قد صنعت معظم أفلام الستينيات ومن الإسهامات الإيجابية لتلك الفترة افتتاح المعهد العالى للسينما فى عام ١٩٥٩، بواسطة وزارة الثقافة، حيث يتلقى الطلاب التدريب فى مختلف فروع الإنتاج السينمائى. ومنذ ذلك الحين، قام هذا المعهد بتخريج مواهب السينما والتلفزيون. وبعد نكسة عام ١٩٦٧ فى حرب الأيام الستة الأولى مع إسرائيل، وبعد وفاة ناصر فى عام ١٩٧٠ ووصول أنور السادات (١٩١٨-١٩٨١) إلى السلطة، وإعلانه عن تطبيع العلاقات الاقتصادية مع إسرائيل والولايات المتحدة، تعرضت مصر إلى تحول عام لتعود إلى الخصخصة. لقد انتهى التأميم فى عام ١٩٧٢، لكن العلاقات مع الدول العربية توترت بسبب سياسة مصر فى الباب المفتوح مع إسرائيل، وانقطعت علاقات مصر الاقتصادية والسياسية مع سوريا.

ومجرد قيام ناصر بتأميم الراديو والتلفزيون فى بداية الستينيات، انخفض عدد التذاكر فى السينما بشكل كبير. وفى الفترة من ١٩٥٥ إلى ١٩٧٥، تناقص عدد دور العرض السينمائية من ٣٥٠ إلى أقل من ٢٥٠. وفى نفس الوقت، استمر تدفق الأفلام الأجنبية على السوق المصرية. وكانت الضرائب على تذاكر السينما عالية، وخسرت مؤسسة السينما التابعة للدولة حوالى ٧ ملايين جنيه، حتى كاد الإنتاج السينمائى أن يتوقف فى بداية السبعينيات. (كل المعلومات الواردة فى هذا السياق غير دقيقة إلى حد كبير، ويجب على القارئ ألا يأخذها حقائق مسلماً بها - المترجم). كما تضرر ميزان التمويل بين القطاعين الخاص والعام، بواسطة تزايد الاستثمارات الآتية من دول الخليج الثرية بالنفط، والتي قامت بتمويل الأفلام للتلفزيون

فى الثمانينيات، ثم التوزيع فى القنوات الفضائية فى التسعينيات. وبالإضافة إلى القيود الرقابية الخائفة تجاه الموضوعات المعتادة (الجنس، والسياسة، والدين)، فإن المنتجين الخليجيين افتقدوا الوعي بجماليات السينما بشكل عام. وبعد اغتيال السادات فى عام ١٩٨١ على يد عضو فى الإخوان المسلمين (هكذا فى النص - المترجم)، بدأت فترة حكم حسنى مبارك (ولد عام ١٩٢٨) بقانون الطوارئ، وأدت فى النهاية إلى تحلل حركة الطلبة التى كانت قد اندلعت فى السبعينيات كرد فعل على تحركات السادات الاقتصادية والسياسة.

وأدى تدفق البترو دولار فى الثمانينات إلى تمويل العروض التلفزيونية، مما تسبب فى تدهور أكثر فى صناعة السينما. وفى عام ١٩٩٤ اعتبرت صناعة السينما المصرية فى حالة أزمة، فقد تناقص الإنتاج السنوى من الأفلام إلى أقل من عشرة، وهو رقم بعيد جدًا عن الإنتاج السنوى الذى وصل فى عام ١٩٤٤ إلى ٥٠ فيلمًا روائيًا طويلًا. (الأرقام هنا غير دقيقة، فقد كانت الأفلام المعروضة فى عام ١٩٤٤ هى ٢٣ فيلمًا، وفى عام ١٩٤٥ هى ٤٢ فيلمًا، أما فى عام ١٩٩٤ فقد زادت على ٣٠ فيلمًا - المترجم). ومؤخرًا، ركز المخرجون المستقلون جهودهم على المسلسلات التلفزيونية التى تعرض فى شهر رمضان. وخلال ذلك، فإن إعادة بناء بيروت ما بعد الحرب، أدت إلى اتساع منتجات وسائل الإعلام خلال النصف الثانى من التسعينيات، مما أدى إلى ظهور قنوات تلفزيونية فضائية، والتى تنتج الآن العديد من الأفلام للسوق المصرية. (معلومات غير دقيقة - المترجم).

هناك عامل يحد أيضًا من السينما المصرية المستقلة، وهو سلطة الرقباء فى تقييد الأعمال الفنية وحرية التعبير لأقل إشارة لانتقاد العقائد أو الموضوعات المحرمة. وبين عامى ١٩٧١ و ١٩٧٣، خلال سنوات السادات الأولى، كانت

الأفلام التى تتناول هزيمة عام ١٩٦٧ يتم منعها، مثل "العصفور" (١٩٧٣) ليوسف شاهين، لكن الرقابة بدأت منذ التسعينيات فى أن تكون أكثر صرامة مع الموضوعات الدينية.

من السينما الصامتة إلى العصر الذهبى

فى الأعوام الأولى من القرن العشرين، كانت الاستوديوهات الأجنبية (الألمانية والإيطالية والفرنسية) هى وحدها التى تعمل فى مصر، ومعظمها فى الإسكندرية بسبب ظروفها المواتية أكثر فى الإضاءة. وحتى العشرينيات لم يصنع المصريون أفلامهم. وكان أول فيلم روائى طويل يتم تمويله بأموال مصرية هو "ليلى" (١٩٢٧) من إنتاج عزيزة أمير (١٩٠١-١٩٥٢) التى مثلت أيضاً فى الفيلم، ومن إخراج استيفان روستى (١٨٩١-١٩٦٤) الذى كان ذا أصل أجنبى. وكان محمد بيومى (١٨٩٤-١٩٦٤) ومحمد كريم (أول ممثل سينمائى مصرى) (هكذا فى النص - المترجم)، والذى درس السينما فى ألمانيا، هما الرائدان الأولان. كان بيومى هو أول مصرى ينتج ويصور جريدة سينمائية تحمل اسم "أمون"، حول عودة الزعيم الوطنى سعد زغلول باشا من المنفى فى عام ١٩٣٢، وأول مصرى يخرج فيلماً روائياً قصيراً، هو "الباشكاتب" (١٩٢٤). أما محمد كريم، الذى زعم أنه تعلم صناعة الأفلام فى جامعة "متروبوليس"، حيث قضى عاماً فى مراقبة - والمساعدة فى - إنتاج فيلم فريتز لانج التعبيرى الكلاسيكى فى أستوديوهات "أوفا"، فقد أخرج فيلمه الأول "زينب" الذى يعتمد على رواية محمد حسنين هيكل، فى عام ١٩٣٠. وفى عام ١٩٣٢، أخرج أول فيلم مصرى ناطق "أولاد الذوات" من بطولة ممثلة المسرح يوسف وهبى وأمينة رزق، وفى عام ١٩٣٣ أخرج أول أفلامه الموسيقية "الوردة البيضاء" الذى قدم مواهب الموسيقى محمد عبد

الوهاب (١٩٠١-١٩٩١). وكان ذلك أيضا هو أول فيلم يحل مشكلة اختصار الأغنيات العربية الكلاسيكية الطويلة (التي كانت تمتد بين ١٥ و ٢٠ دقيقة) فى ست دقائق. ومنذ ذلك الحين، عُرف كريم باعتباره مخرج محمد عبد الوهاب، وصنعا المزيد من الأفلام معا.

وقام طلعت حرب، رجل المال والأعمال الوطنى الذكى، بتأسيس بنك مصر فى العشرينيات، بالإضافة إلى أستوديو مصر فى عام ١٩٣٥، والذي أنتج أول أفلامه الروائية الطويلة الناطقة "وداد" فى عام ١٩٣٦، من فريتز كرامب، بعد اندلاع نزاع بين المخرج المصرى الأصل أحمد بدرخان ومدير الأستوديو أحمد سالم. بعد ذلك ساد أستوديو مصر إنتاج صناعة السينما المصرية طوال الثلاثين عاما التالية. ولكى يضمن طلعت حرب الجودة التقنية والجمالية، فقد أرسل سينمائيين شبابا إلى الخارج للحصول على التدريب المهني، كما استخدم فنيين أوروبيين كمستشارين فى القاهرة. ومع وجود صناعة الراديو والتسجيلات الموسيقية، ومركز القاهرة منذ القرن التاسع عشر كملاذ للفنانين والموسيقيين النازحين من سوريا الكبرى بسبب القيود الأكثر صرامة، فإن هذا الالتقاء المتفرد للموهبة والتكنولوجيا أدى إلى سيطرة السينما المصرية على المنطقة العربية وشمال أفريقيا.

وبمجرد تأسيس السينما الروائية الناطقة فى عام ١٩٣٦ (يعتبر أول فيلم مصرى ناطق هو "أنشودة القواد" الذى عرض فى مارس ١٩٣٢ - المترجم)، بدأت صناعة أنماط فيلمية مثل الفارس (التهريج)، والميلودراما، والفيلم الموسيقى. وكانت هناك مساهمات بواسطة الموسيقيين التقليديين)، ونجوم الغناء، والممثلين، بمن فيهم يوسف وهبى (١٨٩٧-١٩٨٢، الممثل والمخرج المسرحى)، ونجيب الريحانى (١٨٩١-١٩٤٩)، والمطربة أم

كلثوم (١٩٠٤-١٩٧٥)، ومحمد عبد الوهاب، وفريد الأطرش (١٩١٥-١٩٧٤)، وليلى مراد (١٩١٨-١٩٩٥)، ومحمد عبد الوهاب (التكرار كما فى الأصل - المترجم). وتعتبر الفترة من بدايات الأربعينيات حتى بداية الخمسينيات هى العصر الذهبى للسينما المصرية، وكان معدل الإنتاج السنوى هو ثمانية وأربعون فيلمًا كل عام بين عامى ١٩٤٥ و ١٩٥٢. وفى أعقاب الحرب العالمية الثانية، كانت صناعة السينما أكثر ربحًا من صناعة النسيج، وفى عام ١٩٤٨ كانت صناعة السينما أكثر ربحًا من صناعة النسيج، وفى عام ١٩٤٨ كانت هناك سبعة أستوديوهات سينمائية تقوم بصنع الأفلام، وتم إنتاج ٣٤٥ فيلمًا روائيًا طويلًا. (غير واضح إلى ماذا يشير هذا الرقم - المترجم). لكن سيطرة السينما الغربية كانت عائقًا أمام إنتاج السينما القومية، حتى خلال فترة ما بعد الاستقلال فى عام ١٩٥٢، عندما لم تكن الأفلام المصرية تزيد عن ٢٠ فى المائة من الأفلام المعروضة.

الواقعية

كانت الواقعية نزعة فى السينما المصرية منذ فيلم عام ١٩٣٩ الكلاسيكى "العزيمة" لكمال سليم، لكن هذه النزعة أصبحت قوية بشكل خاص فى الخمسينيات، عندما دخل كتاب واقعيون جادون مثل نجيب محفوظ (ولد عام ١٩١١)، وعبد الرحمن الشرقاوى (١٩٢٠-١٩٨٧)، إلى صناعة السينما، وكتبوا سيناريوهات، كما تم صنع أفلام عن رواياتهم. ومن بين كل المخرجين، يعتبر صلاح أبو سيف (١٩١٥-١٩٩٦) هو أبو الواقعية السينمائية المصرية، خاصة بعد فيلمه "لك يوم يا ظالم" (١٩٥١)، المقتبس عن رواية زولا "تيريز راكان"، وكتب له السيناريو نجيب محفوظ. وكان اقتباس أبو سيف عن رواية محفوظ "الفتوة" (١٩٥٧)، مع اقتباس توفيق

صالح (ولد عام ١٩٢٧) عن رواية نجيب محفوظ "درب المهايل" (١٩٥٥)، من أهم الأفلام الواقعية. (الفيلمان ليسا عن روايات لنجيب محفوظ، لكنهما باشتراك نجيب محفوظ في كتابة السيناريو - المترجم). صنع أبو سيف أربعة وعشرين فيلمًا روائيًا طويلًا بين عامي ١٩٤٦ و ١٩٦٦، وكان بين عامي ١٩٦٣ و ١٩٦٥ هو رئيس المؤسسة المصرية العامة للسينما. ومعظم أفلامه ميلودراما اجتماعية حول مدينة القاهرة وأحيائها وسكانها من الطبقة العاملة. وبسبب المشكلات المتعلقة بتأميم السينما، واجه صعوبات في صنع الأفلام بين أواخر الستينيات والسبعينيات، وكان فيلمه الوحيد خلال الثمانينيات هو فيلم "القادسية" (١٩٨١) الذي صنعه في العراق. (الصالح أبو سيف فيلم "البداية" - ١٩٨٦ - المترجم). أما توفيق صالح الأصغر سنًا، والذي واجه صعوبات وصنع أربعة أفلام فقط في مصر، من بينها "المتمردون" (١٩٦٦) ("المتمردون" في عام ١٩٦٨، ولتوفيق صالح خمسة أفلام في مصر - المترجم)، فقد رحل إلى سوريا حيث أخرج فيلمه الأشهر "المخدوعون" (١٩٧٢)، المأخوذ عن رواية الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني "رجال في الشمس". ثم رحل صالح إلى العراق وأصبح رئيس معهد السينما في بغداد. (معلومة غير دقيقة - المترجم).

ومن بين رفاق صالح، الذين عانوا من تراجع التمويل الحكومي، شادي عبد السلام (توفي في عام ١٩٨٦)، الذي كان في الأصل مصممًا للديكور والأزياء في العديد من الأفلام المصرية، والذي ارتاد نوعًا جديدًا من السينما الفنية بفيلمه الروائي الطويل الوحيد "المومياء" (١٩٦٩). امتدح الفيلم باعتباره "البعث" للسينما المصرية، لكن عبد السلام رحل منذ ذلك الحين عن مصر لأنه كان عاجزًا عن تمويل مشروعاته الأخرى، وتوفي في عام

١٩٨٦. (لم يرحل شادى عبد السلام عن مصر، وكانت فترة رئاسته لوحدة السينما التسجيلية فى المركز القومى للسينما هى أكثر عصور السينما التسجيلية ازدهاراً خلال السبعينيات، وكان فيلمه "المومياء" من إنتاج المؤسسة المصرية العامة للسينما، بينما لم يجد تمويلاً بعد إلغاء القطاع العام، لإنتاج فيلمه التالى "اختاتون" - المترجم). لقد سيطرت متطلبات السوق على نوعية ومستوى الحرفة فى السينما المصرية، مع استثناءات قليلة مثل أفلام يوسف شاهين (ولد عام ١٩٢٦)، والذى كان أغزر السينمائيين المصريين المستقلين إنتاجاً فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وهو يجيد مختلف الأنماط الفيلمية، كما أنه هو الذى استهل سينما المؤلف والسينما النقدية فى العالم العربى، وربما كان الأكثر شهرة فى الخارج من بين السينمائيين المصريين. ويرجع ذلك إلى مزيجه الثقافى بين الشرق والغرب. وأسلوبه الذى يتفرد به، وشهرته العالمية فى مهرجان كان ومعظم المعاهد السينمائية الكبرى، وانتقاده للغرب الذى يتضح فى أفلامه. ومن أشهر أفلامه "باب الحديد" (١٩٥٨)، "الأرض" (١٩٦٩)، "العصفور" (١٩٧٣)، "إسكندرية... ليه؟" (١٩٧٨)، "المصير" (١٩٩٧).

والمخرجون الواقعيون الجدد خلال الثمانينيات هم التطور المثير للاهتمام فى السينما المصرية الحديثة. وهم ينتمون إلى جيل ما بعد ١٩٦٧، واشتركوا فى حركة الطلبة التى اعترضت على فساد رجال الأعمال الجدد والسياسات الاقتصادية لأنور السادات. وقد استفادوا من دعم دول الخليج (معلومة غير دقيقة على الإطلاق - المترجم)، ولعبوا على أوتار تقاليد الواقعية والميلودراما، وعالجوا قضايا اجتماعية جادة. ومن أهم مخرجى هذه الحركة عاطف الطيب (توفى فى عام ١٩٩٥) صاحب فيلم "سواق

الأوتوبيس" (١٩٨٢)، ومحمد خان (ولد عام ١٩٤٢) صاحب فيلم "زوجة رجل مهم" (١٩٨٧)، وخيري بشارة صاحب فيلم "يوم مر، يوم حلو" (١٩٨٨)، وداود عبد السيد (ولد عام ١٩٤٦) صاحب فيلم "الكيت كات" (١٩٩١).

انظر أيضاً:

"السينما العربية"، "السينما القومية".

مزيد من القراءات

Armes, Roy, and Lizbeth Malkmus. *Arab and African Filmmaking*. London: Zed Books, 1991.

Darwish, Mustafa. *Dream Makers on the Nile: A Portrait of Egyptian Cinema*. Cairo: American University in Cairo Press, 1998.

Shafik, Viola. *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. Cairo: American University in Cairo Press, 1998.

Beshara (b. 1947). *Yaum hulw, yaum murr (Bitter Day, Sweet Day* [1988]), and Daoud Abd El-Sayyed (b. 1946), *KitKat* (1991).

SEE ALSO *Arab Cinema; National Cinema*

FURTHER READING

Armes, Roy. *Third World Film Making and the West*. Berkeley: University of California Press, 1987.

كتب هذا الفصل: سميرة القاسم

يوسف شاهين

(ولد فى الإسكندرية، مصر، ٢٥ يناير ١٩٢٦).

ولد يوسف شاهين فى عام ١٩٢٦ لعائلة كاثوليكية من الطبقة المتوسطة، ذات جذور لبنانية ويونانية، وكانت سنوات تكوينه فى البوتقة الثقافية لمدينة الإسكندرية، حين كانت مصر تحت الاحتلال البريطانى. وفى هذا الجو تعرض لمؤثرات شرقية وغربية متعددة، محاطاً بلغات إنجليزية وإيطالية وفرنسية ويونانية وعربية، وهو يعيش فى بيئة دينية متسامحة حيث يتعايش المسلمون والمسيحيون واليهود. وقد تركت هذه العناصر بالإضافة إلى السياسات المتغيرة لمصر منذ عام ١٩٥٠، أثراً قوياً على مجمل أعماله.

كان شاهين بارعاً فى مزج الأنماط والأساليب، وصنع ما يزيد على خمسين فيلماً، أعرب خلالها عن الالتزام بالنقد الاجتماعى والسياسى. وكان ميله المبكر إلى الواقعية الاشتراكية (هكذا فى النص! - المترجم) واضحاً فى "باب الحديد" (١٩٥٨) و"الأرض" (١٩٦٩). وقد لعب فى الفيلم الأول دور بائع جرائد مضطرب ومقعد فى محطة القطار بالقاهرة، يقتل بائعة مشروبات جميلة بسبب عدم قدرته على إشباع حبه لها، وفى الفيلم الأخير، الذى يعتمد على رواية للكاتب الماركسى عبد الرحمن الشرقاوى، يعرض روابط القرب

والخصومة التي تدمر تضامن الفلاحين في ظل الإصلاح الزراعي في فترة ناصر. (من الواضح أن الكاتبة لم تر الفيلم أو أساءت فهمه تمامًا!! - المترجم). أما فيلمه التاريخ الملحمي "الناصر صلاح الدين" (١٩٦٣)، فيصور موحد العرب في القرن الثاني عشر صلاح الدين، كقائد رحيم ومتسامح دينيًا فيما يبدو إشارة واضحة لجمال عبد الناصر، زعيم مصر من الفترة ١٩٥٤ إلى ١٩٧١. وفي فيلمه "العصفور" (١٩٧٣)، يحاول التوفيق بين الأفكار الناصرية والنتائج المخيبة للأمال لنكسة ١٩٦٧ وما تلاها. وكان فيلمه "المصير" (١٩٩٧) يدور حول الفيلسوف الأندلسي ابن سينا (الصحيح هو: "ابن رشد" - المترجم)، وهو قصة رمزية عن الصراعات المعاصرة في البلدان العربية بين الأصولية الإسلامية والطغاة السياسيين من جانب، والمفكرين الأحرار من جانب آخر، والفيلم يعكس صراعات شاهين الشخصية مع الرقابة حول الجذور الدينية في فيلمه "المهاجر" (١٩٩٤)، الذي تم منعه لتصويره شخصية تحاكي النبي يوسف كما جاءت في التوراة والقرآن. (لم تمنع الرقابة الفيلم، وإنما رفع بعض الأصوليين الإسلاميين عدة قضايا ضده - المترجم). وكانت أفلامه من نمط السيرة الذاتية هي الأولى في العالم العربي التي تتناول النزعة الجنسية غير العادية باعتبارها شيئًا إنسانيًا، كما يتبدى في رباعيته "إسكندرية... ليه؟" (١٩٧٨)، و"حدوتة مصرية" (١٩٨٢)، و"إسكندرية كمان وكمان" (١٩٨٩)، و"إسكندرية نيويورك" (٢٠٠٤).

قدم شاهين نموذجًا جديدًا للسينمائي العربي باعتباره مؤلفًا مستقلًا لسينما شخصية. وإذا كانت أفلامه تحاول أن تتوجه للذوق الجماهيري

المصري، من خلال النمر الموسيقية والنجوم المشهورين، فإن معظم المصريين يميلون أكثر إلى أفلامه الواقعية، ويجدون الأفلام الأخرى غامضة جدًا. ومن تلاميذه الذين أصبحوا مؤلفين سينمائيين: يسرى نصر الله، وعاطف حنّانة، الذين يواجهون مشكلات مشابهة مع الرقابة، وافتقار أسواق محلية لأفلامهم.

مشاهدات مقترحة:

"باب الحديد" (١٩٥٨)، "الناصر صلاح الدين" (١٩٦٣)، "الأرض" (١٩٦٩)، "العصفور" (١٩٧٣)، "عودة الابن الضال" (١٩٧٤) (الأدق هو ١٩٧٦ - المترجم)، "إسكندرية ليه" (١٩٧٨)، "حدوتة مصرية" (١٩٨٢)، "الوداع يا بونابرت" (١٩٨٤)، "إسكندرية كمان وكمان" (١٩٨٩)، "القاهرة منورة بأهلها" (١٩٩١)، "المهاجر" (١٩٩٤)، "المصير" (١٩٩٧)، "إسكندرية نيويورك" (٢٠٠٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Fawal, Ibrahim. *Youssef Chahine*. London: British Film Institute, 2001.

Stollery, Martin. *Al-Muhajir, L'émigré*. Wiltshire, UK: Flicks Books, 2005.

سميرة القاسم

الأفلام الملحمية "Epic Films"

مثل مصطلحات "الفيلم الموسيقي" و"الكوميدي" و"الحربي" و"الويسترن"، يستخدم مصطلح "الفيلم الملحمي" بواسطة هوليوود وأخصائيي الدعاية فيها، وبواسطة النقاد، والكتاب الأكاديميين، لتعريف نوع معين من السينما. لقد استخدم هذا المصطلح على نطاق واسع لأول مرة في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين. مثل مقالة مجلة "قارايتي" عن فيلم "بن هور" (١٩٢٥) التي ذكرت أن كلمة ملحمي تنطبق على أفلام بعينها" (٦ يناير ١٩٢٦، ص ٣٨). وقد ساد هذا المصطلح بشكل خاص في الخمسينيات والستينيات، عندما أنتجت الأفلام الملحمية من كل الأنواع، لمقاومة تناقص عدد جمهور السينما. وقد عاد هذا النمط مؤخرًا إلى الحياة مع أفلام مثل "المصارع" (٢٠٠٠)، و"طروادة" (٢٠٠٤)، و"الأمم" (٢٠٠٤). وترتبط كلمة "ملحمي" كمصطلح بالأفلام التاريخية من كل الأنواع، خاصة التي تتناول أحداثًا قومية أو عالمية. وهكذا فإن الفيلم الملحمي كنمط فيلمي يشمل عددًا من الأفلام الحربية والويسترن، بالإضافة إلى أفلام تدور في فترات مبكرة. لكن بسبب ارتباط النمط الملحمي بالأدب الكلاسيكي القديم، فإنه مرتبط أكثر بالأفلام التي تدور في أزمنة توراتية أو في العالم القديم. لكن مصطلح "ملحمي" يستخدم أيضًا لتعريف - وبيع - الأفلام من كل الأنماط التي تستخدم تقنيات مرتفعة التكاليف، وقيمًا إنتاجية عالية، وطرقًا خاصة في التوزيع والعرض، وذلك للتمييز بينها وبين الأفلام المعتادة،

أو الأشكال المنافسة لأفلام الترفيه الجماهيرية. لذلك فإن هناك على الأقل وجهين للأفلام الملحمية، ومجموعتين من الخصائص المميزة: تلك المرتبطة بالعالم القديم التاريخي والتوراتي، وأخرى مرتبطة بالإنتاج الضخم على التكاليف.

كثيراً ما اجتمع هذان الوجهان، ليس فقط في أفلام مثل "الوصايا العشر" (١٩٣٢ ثم ١٩٥٦)، و"السيد" (١٩٦١)، و"٥٥ يوماً في بكين" (١٩٦٣)، و"كيف تم كسب الغرب" (١٩٦٢)، و"طروادة"، ولكن أيضاً في أفلام تدور في أجواء أكثر معاصرة، مثل "الاستعراض الكبير" (١٩٢٥)، و"الخروج" (١٩٦٠)، و"أطول يوم" (١٩٦٢)، و"قائمة شيندلر" (١٩٩٣)، و"بيرل هاربر" (٢٠٠١). لكن هناك أفلاماً لا تجعل من السهل استخدام هذا المصطلح، مثل الأفلام عالية التكاليف من نمط الفيلم الكوميدي، والموسيقى، والدرامي، مثل "إنه عالم مجنون، مجنون" (١٩٦٣)، و"صوت الموسيقى" (١٩٦٥)، و"ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، والبعض منها ذو أجواء تاريخية، كذلك أفلام متوسطة التكاليف من نمط الأفلام التاريخية والتوراتية، مثل "سالومي" (١٩٥٣) و"هاننيبال" (١٩٦٠)، ومعظم أفلام الحرب، والويسترن، والمبارزات. ويمكن وضع تعميمات بشأن ضخامة الأفلام، والأحداث التي تصورها، وبرز الإبهار البصري والسمعي، والاهتمام المتكرر بسلطة سياسية أو عسكرية أو إلهية أو دينية، ولكن وكما يحدث دائماً مع الأنماط الهوليودية، فإن هناك استثناءات من نوع أو آخر، ومن الأسهل أن نكون أكثر دقة وتحديداً بشأن فترات تاريخية ونزعات وسلاسل فيلمية محددة.

الفترة الصامتة

تعود التقاليد النمطية والصناعية للسينما الملحمية إلى العقد الأخير من القرن التاسع عشر، عندما كانت هناك العديد من مسرحيات "الآلام" (المسرحيات التي تصور حياة السيد المسيح)، يتم تصويرها وعرضها في أشكال طويلة على نحو غير معتاد، وفي أفلام ذات بكرات عديدة.. وفي الفترة بين ١٩٠٥ و ١٩١٤، كانت هناك أفلام ذات تكاليف عالية، تدور في أجواء تاريخية وتوراتية وتنتمي إلى العالم القديم - مثل "حياة المسيح" (١٩٠٦)، و"سقوط طروادة" (١٩١٠)، و"حصار كاليه" (١٩١١)، و"كوفاديس؟" (١٩١٣)، و"كابيريا" (١٩١٤) يتم صنعها في إيطاليا وفرنسا وأماكن أخرى في أوروبا، وساعدت على تأسيس الفيلم الروائي الطويل ذي البكرات المتعددة، كما كانت هناك أفلام مماثلة تنتج في الولايات المتحدة أيضا، لكن الإنتاج والتوزيع والعرض في الولايات المتحدة آنذاك كان موجها لدورة سريعة في برامج أفلام البكرة الواحدة، ولذلك كانت مثل هذه الأفلام يتم عرضها في دور عرض مختارة، بالإضافة إلى بعض الأماكن المحلية البديلة، مثل قاعة البلدية، عندما تكون متاحة.

اعتمدت معظم هذه الأفلام على تقاليد القرن التاسع عشر في تقديم عروض تاريخية ودينية، خاصة في علاقة مع فن التصوير التشكيلي والحفر، ومسرحيات الأجواء الرومانية، ومسرحيات الآلام، والمهرجانات، والروايات الجماهيرية، مثل "آخر أيام بومبي" و"بن هور" والمسرحيات المقتبسة عن هذه الروايات. كما اعتمدت أيضا على اهتمام القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين بالإمبراطورية الرومانية، والفترة المبكرة من المسيحية، وعلى الارتباط بين ما هو ديني وتاريخي، والنزعات القومية. وكانت هذه التقاليد

والاهتمامات سائدة بشكل خاص بين الطبقات المتوسطة والعليا، والتي كانت تتوجه إليها معظم الأفلام الروائية المبكرة ذات البكرات المتعددة، وهي الطبقات التي ارتبطت لديها هالة الاحترام للموضوعات الدينية والتاريخية والمسرح التقليدي. ومع أفلام مثل "مجئ كولومبوس" (١٩١٢)، و"مولد أمة" (١٩١٥)، والتي تتناول موضوعات من التاريخ الأمريكي، فإن أفلامًا مثل هذه ساعدت على تأسيس أفلام مبهرة وضخمة وعالية التكاليف، و"فائقة التميز" والتي سوف يتم انتقاء عرضها في المسارح التقليدية، والقصور السينمائية الفاخرة، والتي تزايد عددها آنذاك في المدن الكبرى. وكانت التذاكر غالية، كما أن الأفلام كانت تعرض مرتين يوميًا، في مواعيد ثابتة، وباستراحة واحدة على الأقل. وفي العادة كانت مصحوبة باوركسترا يعزف موسيقى مؤلفة خصيصًا للعرض. وبعد هذه العروض المميزة لفترة طويلة من الزمن، كانت هذه الأفلام تعرض في دور عرض عادية وبأسعار معتادة، وذلك لضمان تحقيق الأرباح.

وصل إنتاج هذه الأفلام فائقة التميز والتي تعرض في صالات منتقاة، إلى ذروته في الولايات المتحدة خلال العشرينيات، بأفلام مثل "يتامي العاصفة" (١٩٢٢)، و"روبن هود" (١٩٢٢)، و"العربة المغطاة" (١٩٢٣)، و"الوصايا العشر" (١٩٢٣)، و"لص بغداد" (١٩٢٤)، و"الاستعراض الكبير" (١٩٢٥)، و"الحصان الحديدي" (١٩٢٤)، و"بن هور" (١٩٢٥)، و"أجنحة" (١٩٢٧)، و"ملك الملوك" (١٩٢٧)، و"سفينة نوح" (١٩٢٨). وبرغم أن هذه الأفلام متنوعة في المكان والنوع ("روبن هود" فيلم مبارزات، و"لص بغداد" فيلم مغامرات غرائبي، و"الوصايا العشر" ملحمة توراتية، و"الحصان الحديدي" ويسترن، و"أجنحة" فيلم عن الحرب العالمية الأولى)، فإن هناك

روابط جمالية وبنائية وفي النيمة بينها. فتمثل الأفلام الملحمية والمبهرة في العقد الثاني من القرن العشرين، فإنها تظهر ما أطلقت عليه فيفيان سوبشاك "الامتلاء بالأحداث التاريخية" (ص ٣٢)، أى أنها تجعل من نفسها وأحداثها ذات أهمية تاريخية. وبالإضافة إلى ذلك فإن معظم هذه الأفلام تروى قصصًا تغزل مصائر الأفراد مع مصائر الأمم، والإمبراطوريات، والممالك، والأديان، والأنظمة السياسية، والجماعات العرقية. وفي الوقت الذى تركز بعضها على الشخصيات القوية وأصحاب السلطة (الجنرالات، والفراعنة، والأمراء، والقادة)، فإن العديد منها تركز على شخصيات أكثر عادية وجدوا أنفسهم محاصرين وسط الأحداث التى لا يملكون سيطرة كبيرة عليها، مثل "الاستعراض الكبير"، و"أجنحة"، و"يتامى العاصفة"، أو يصبحون بالصدفة عوامل لتغيرات تاريخية مهمة، كما فى "الحصان الحديدى". أما "روبن هود" و"لص بغداد" فهما تتويجان على الأفلام من بطولة دوجلاس فيربانكس (١٨٨٣-١٩٣٩)، حيث قوة الشخصية الرئيسية فى إحداث التأثير مرتبطة - حتى على نحو خيالى - بالبراعة الجسمانية الفائقة.

وفى اقتفاء لنموذج فيلم "التعصب" (١٩١٦)، فإن الدلالة المعاصرة لأحداث أفلام مثل "الوصايا العشر" و"ملك الملوك" و"سفينة نوح"، تصبح أكثر تأكيدًا بتضمين خطوط قصصية ومشاهد من الحاضر والماضى معًا. ومع ذلك فإن الخطوط القصصية والمشاهد من الماضى هى التى تتيح الإبهار والفرجة. ولأن الإبهار صعب فى تعريفه، فهو لا يقتصر على الملاحم، فالأفلام من نوع الإبهار تتلاعب بالدور المهم فى استكشاف وتنظيم وتأسيس الجاذبية المبهرة والإبهار المبهر للسينما، للحفاظ على اهتمام الجمهور المعاصر بأفلام أطول مما اعتادوا عليه، وخلق علاقة بين متطلبات الواقعية

المعاصرة والفرجة المبهرة، أو بين السرد والاستعراض. وهذا لا يبدو واضحاً فقط في المشاهد الحربية العريضة والممتدة، ولكن أيضاً في مشاهد المجاميع، والديكورات، والأزياء والديكورات باهظة التكاليف، واستخدام التقنيات الجديدة. لقد استخدمت الأفلام الملحمية دائماً لاستعراض المؤثرات الخاصة الجديدة، وتقنيات الكاميرا الجديدة، وتقنيات الألوان الجديدة مثل تكنيكلر ذى اللونين. كما يتضح ذلك أيضاً في قدرتها على أن تشمل تفاصيل الأحداث، والمشاهد الحميمة، والخطوط القصصية عن الشخصيات، وفى تنفيذ المشاهد المبهرة مثل الخروج من مصر، وشق البحر الأحمر، فى فيلم "الوصايا العشر" بما يخدم الأهداف الدرامية والسردية.

من سنوات الكساد إلى حقبة ما بعد الحرب

مع حلول الكساد الكبير فى عام ١٩٢٩، قللت هوليوود من نفقات الإنتاج الباهظة ومن العروض المميزة، وإن عادت هذه الممارسات إلى الحياة خلال الثلاثينيات، بتأسيس نزعة تجمع بين الأنماط، فيما يسميه تينو باليو "أفلام البرستيج" (صفحات ١٧٩-٢١١). ومع ذلك، وبرغم أن معظم هذه الأفلام كانت أفلاماً تاريخية متميزة من نوع أو آخر (اقتباسات عن الأدب الكلاسيكى، أفلام سيرة حياة المشاهير، أفلام مبارزات، وما أشبه)، فإن القليل منها تم صنعه وعرضه بطريقة الأفلام فائقة التميز فى فترة السينما الصامتة. وكان العدد الأقل منها أفلاماً توراتية أو تدور فى العالم القديم. وقام سيسيل بى دى ميل (١٨٨١-١٩٥٩) - الذى أنتج وأخرج "الوصايا العشر" و"ملك الملوك" فى الفترة الصامتة - بإنتاج وإخراج "علامة الصليب" (١٩٣٢) و"كليوباترا" (١٩٣٤). ومع فيلم "آخر أيام بومبى" (١٩٣٥) - الذى أنتجه ميريان سى كوبر (١٨٩٣-١٩٧٣)، وأخرجه

ايرنست بى شودساك (١٨٩٣-١٩٧٩) - فإن هذه الأفلاك كانت فقط توراتية أو تدور فى العالم القديم، وصنعت ما بين ١٩٢٨ و ١٩٤٩، وقد تُرى هذه الأفلام الثلاثة جميعها باعتبارها أفلامًا تتناول الكساد الكبير وآثاره بطرق مختلفة. وبالقرب من نهاية الثلاثينيات، توجه ديفيد أو سيلزنيك (١٩٠٢-١٩٦٥) بوضوح إلى تقاليد الأفلام فائقة التميز وذات العروض المنتقاة والتي تنتمى للسينما الصامتة، عند تخطيطه لتوزيع فيلم "ذهب مع الريح" الذى قام بإنتاجه. واستمر لينتج "منذ أن ابتعدت" (١٩٤٤)، وهو دراما جبهة داخلية ملحمية، كذلك "صراع تحت الشمس" (١٩٤٦)، وهو ويسترن ملحمى. وفى الوقت ذاته بحث دى ميل عن إحياء الملاحم التوراتية بإعادة عرض "علامة الصليب" فى عام ١٩٤٤، وإنتاج وإخراج "شمشون ودليلة" فى عام ١٩٤٩.

وبحلول عام ١٩٤٩، تعرضت هوليوود لعملية تغير طويلة المدى. كان عدد الجمهور، والتذاكر المباعة، والأرباح، فى تناقص، كما تم الإعلان عن أن ملكية سلاسل دور العرض بواسطة الشركات الكبرى ملكية غير قانونية، وجاءت المنافسة من التليفزيون ووسائل الترفيه المنزلية الأخرى، كما ظهرت أنواع جديدة من الترفيه، وفى ذلك الوقت أصبحت العائدات من الخارج أكثر أهمية للشركات الهوليوودية، وبدأت بعض الشركات الأوربية فى اتخاذ إجراءات لحماية الاقتصاديات المحلية وإنعاش الإنتاج السينمائى المحلى، ومن ثم قلت إيرادات الشركات الهوليوودية السنوية من هذه البلدان. وفى الوقت ذاته اندلعت الحرب الباردة، والصراعات القومية والمضادة للإمبريالية، وتزايدت مكانة الولايات المتحدة كقوة عظمى، كما ارتفع عدد من يرتادون الكنائس، وساد الخطاب الدينى فى الولايات المتحدة ذاتها، وشكل كل ذلك سياقاً ونطاقاً مرجعية للعديد من الأفلام، خاصة الأفلام

الهوليوودية ذات الميزانية العالية والعروض المنتقاة التى تم إنتاجها، والمشاركة فى تمويلها، وتوزيعها، خلال العقدین التاليين.

كان تزايد إنتاج الملاحم بعد نهاية الحرب نتيجة لقرار بصرف المزيد من المال لتعزيز قدرة السينما على الإبهار، باستخدام الصوت المجمع، والشاشة العريضة الجديدة، والتقنيات الدقيقة، وبزيادة عدد الأفلام المتوقع نجاحها الفائق فى شباك التذاكر، وهى الأفلام التى كانت تبرز - خاصة بطريقة العروض المنتقاة - لارتفاع أثمان التذاكر، وزيادة الأرباح فى سوق يزداد انكماشاً. وقادت "إم جى إم" الطريق بإعادة صنع الأفلام الملحمية الصامتة، واستخدام الأرباح القادمة من الخارج لتمويل استخدام مواقع وتسهيلات وفنيين أجانب، وذلك فى فيلم "كوفاديس" فى عام ١٩٥١. وبعد عامين، كانت فوكس للقرن العشرين هى الرائدة فى استخدام السينماسكوب والصوت المجمع فى اقتباس رواية "الرداء" ذات الشعبية الكبيرة، ومن تأليف لويدي سى دوجلاس. وفى عام ١٩٥٦ عرض دى ميل إعادة صنع لفيلم "الوصايا العشر"، واستخدم فيه تقنية فيستافيجن لشركة باراماونت، وهو الفيلم الذى تم تصويره فى مصر، وسيناء، وهوليوود، وزادت تكاليفه على ١٣ مليون دولار، وحصد ما يزيد على ٣٠ مليون دولار عند عرضه الأول فى الولايات المتحدة وكندا وحدهما. وفى العام التالى عرضت شركة كولومبيا فيلم "الجسر على نهر كواي"، وهو واحد من أوائل سلسلة أفلام ملحمية حربية ذات عروض منتقاة. وفى عام ١٩٦٠ ساعد عرض "سيمارون" و"الأمو" - والأخير تم تصويره بتقنية "تود إيه أو" - على تعزيز النزعة إلى أفلام الويسترن الملحمية.

كان "الجسر على نهر كواي" من إنتاج سام سبيجيل (١٩٠١-١٩٨٥)، المنتج المستقل. كما أن هذا الفيلم - مع "لورانس العرب" (١٩٦٢) - كان واحدًا من سلسلة من أفلام ملحمية قام بصنعها مع المخرج البريطاني ديفيد لين (١٩٠٨-١٩٩١). وتم تصويره في سيلان باستخدام مجموعة من الممثلين والنجوم والفنيين من بريطانيا وأمريكا واليابان وسيلان. كانت سيلان مستعمرة بريطانية، وتم تسجيل الفيلم كإنتاج بريطاني للاستفادة من الدعم البريطاني. وبرغم أن الفيلم منسوب للكاتب الفرنسي بيير بوليه (الذي كتب الرواية التي اعتمد عليها الفيلم)، فإن الحقيقة أن من كتب السيناريو هو كارل فورمان، وقام بالكثير من أجل تنقيحه مايكل ويلسون، وكلاهما كانا في القائمة السوداء باعتبارهما شيوعيين أمريكيين.

لذلك من الصعب تحديد الهوية القومية لفيلم مثل "الجسر على نهر كواي". وكانت تلك هي الفترة التي زاد فيها الإنتاج المستقل. وكانت تميل الأفلام أن يحدث على نحو متزايد بطريقة المنتج الذي يصنع فيلمًا واحدًا، بمجموعة من المصادر العالمية المختلفة، والأماكن والفنانين العالميين، وهو ما أصبح معتادًا في أفلام الإنتاج الضخم. وكان الكتاب الموضوعون في القائمة السوداء - سواء يذكرون في التيارات أم لا - يستخدمون لكتابة السيناريوهات أو الاشتراك في كتاباتها، في أفلام ملحمية مثل "الخروج"، و"سبارتاكوس" (١٩٦٠)، و"السيد"، و"مدافع نافارون" (١٩٦١)، و"لورانس العرب"، و"سدوم وعمورة" (١٩٦٢)، و"٥٥ يومًا في بكين"، و"سقوط الإمبراطورية الرومانية" (١٩٦٤)، والأفلام رخيصة التكاليف المنتجة في

إيطاليا فى أجواء رومانية مثل "هرقل" (١٩٥٨) و"هرقل يحطم أغلاله" (١٩٥٩)، والتي أثبتت جماهيريتها فى شباك التذاكر فى الولايات المتحدة بالإضافة إلى أوروبا.

لذلك فإن من الصعب تصنيف السمات الأيديولوجية للأفلام الملحمية فى فترة ما بعد الحرب. فبينما أعلنت مقدمة "الوصايا العشر" بصراحة عن أهداف مضادة للشيوعية، فإن أفلام "كوفاديس" و"الرداء" و"اسبارتاكوس" و"سقوط الإمبراطورية الرومانية" مضادة للفاشية. والعديد من الأفلام الملحمية الأخرى - حتى بعض أفلام الـويسترن - مضادة للإمبريالية والممارسات الديكتاتورية الوحشية للسلطة السياسية والعسكرية. لكن ذلك يقل تأثيره عندما تركز على الشخصيات من أصول عرقية بيضاء، وإظهار بطولة الرجال الذكورية، التي تتعارض أحياناً بشكل صارخ مع الاهتمام الظاهري بأخلاقيات الحرب، وهو ما يزيد من التعقيد الأيديولوجي لهذه الأفلام. و فقط فى أفلام مثل "المصرى" (١٩٥٤)، و"ملك الملوك" (١٩٦١)، و"أعظم قصة رُويت" (١٩٦٥)، يتم تناول واضح للبطولة والطموح الذكوريين، إما بالاحتفاء أو الابتعاد أو الرفض.

عصر هوليوود الجديدة

برغم أن أفلام الحرب الملحمية، والأفلام الموسيقية ذات الميزانيات العالية، استمر صنعها فى السبعينيات وبداية الثمانينيات، فإن الأفلام فائقة التميز وأفلام البرستيج الملحمية ظهرت فيما يسمى أفلام شباك التذاكر فائقة

النجاح، مثل "الفك المفترس" (١٩٧٥)، و"حرب النجوم" (١٩٧٧)، و"سوبرمان" (١٩٧٨)، و"غزاة تابوت العهد المفقود" (١٩٨١)، وهي الأفلام التي أخذت استلهاها من أفلام حرف (ب)، والمسلسلات السينمائية، والكتب المصورة، والقصص الرخيصة من نوع المغامرات والأكشن، وذلك بدلا من استلهاها الأفلام الهوليوودية الملحمية ذات التقاليد المحترمة. ولم تعرض هذه الأفلام عروضاً منتقاة، وإنما على نطاق واسع، وتوجهت إلى المراهقين والعائلات ذات الأطفال، ولكي تحصد أكبر وأسرع قدر ممكن من الإيرادات. ومع ذلك فإن أفلاماً ذات تقاليد ملحمية محترمة، مثل "الرقص مع الذئاب" (١٩٩٠)، و"المريض الإنجليزي" (١٩٩٦)، و"قائمة شيندلر"، كانت مازال تصنع، وبعض هذه الأفلام تم عرضها في "خطة" حصرية. وهكذا فإن أفلام شبك التذاكر الهوليوودية الجديدة حلت محل الأفلام الملحمية القديمة، في تقديم الإبهار، والقصص ذات الأبعاد الضخمة، والتقنيات الجديدة. وكان دخول "الصورة المولدة كمبيوترياً" عاملاً مهماً في الإحياء الجديد للفيلم الملحمي، ليس فقط في أشكاله التقليدية مثل "المصارع" "طروادة" و"الملك آرثر" (٢٠٠٤) و"ألكساندر"، ولكن أيضاً في هيئة ثلاثية "ملك الخواتم". وفي كل هذه الأفلام، فإن تيمات البطولة، والعدالة، واستخدام السلطة وإساءة استخدامها، والبسالة الجسمانية، والإبهار الضخم، والقصص والأماكن ذات الأبعاد الكبيرة، تظل من بين المكونات الأساسية للفيلم الملحمي.

انظر أيضاً:

"أفلام الأكشن والمغامرات"، "الأفلام التاريخية"، "الدين".

مزید من القراءات

- Balio, Tino. *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. New York: Scribner, 1993.
- Bowser, Eileen. *The Transformation of Cinema: 1907–1915*. New York: Scribner, 1990.
- Cohan, Steve, and Ina Rae Hark, eds. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge, 1993.
- Elley, Derek. *The Epic Film: Myth and History*. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.
- Forshey, Gerald E. *American Religious and Biblical Spectaculars*. London: Praeger, 1992.
- Hall, Sheldon. "Tall Revenue Features: The Genealogy of the Modern Blockbuster." In *Genre and Contemporary Hollywood*, edited by Steve Neale, 11–26. London: British Film Institute, 2002.
- King, Geoff. *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London: I. B. Tauris, 2000.
- Sobchack, Vivian. "'Surge and Splendor': A Phenomenology of the Hollywood Epic." *Representations* 29 (Winter 1990): 24–49. Reprinted in *Film Genre Reader III*, edited by Brian Keith Grant, 296–323. Austin: University of Texas Press, 2003.
- Wyke, Maria. *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History*. New York: Routledge, 1997.

كتب هذا الفصل: ستيف نيل

سيسيل بى دى ميل

(ولد باسم سيسيل بلونت دى ميل، فى أشفيلد،
ماساشوسيتس، فى ١٢ أغسطس ١٨٨١،
توفى فى ٢١ يناير ١٩٥٩).

كان سيسيل بلونت دى ميل شخصية مهمة فى هوليوود منذ منتصف
العقد الثانى من القرن العشرين وحتى الخمسينيات. وما تزال ذكراه حتى الآن
باعتباره رجل استعراض، وكمنتج مخرج لعدد من الأفلام الملحمية التوراتية،
لكنه كان فى الحقيقة مبدعًا متعدد المواهب صنع أفلامًا مهمة من مختلف
الأنواع طوال حياته الفنية.

كان والده دى ميل يعملان فى المسرح، وعندما توفى والده، عمل
ممثلاً ومديرًا عامًا لفرقة أمه المسرحية، كما أنتج وكتب المسرحيات مع أخيه
ويليام. وفى عام ١٩١٣، ترك المسرح ليعمل فى الأفلام عندما شارك فى
تأسيس شركة أفلام جيسى إل لاسكى. وفى عام ١٩١٤ شارك فى إنتاج
وكتابة وإخراج فيلمه الأول "الرجل الأبيض المتزوج من هندية حمراء"، وهو
اقتباس فى ست بكرات عن مسرحية إدوين رويل، والذى حقق نجاحًا.
وعندما أصبحت شركة لاسكى جزءًا من شركة باراماونت بعد ذلك فى نهاية

هذا العام، أشرف دى ميل على خطة إنتاج الشركة. كما كتب وأخرج وقام بمونتاج العديد من أفلامها.

وفى منتصف العشرينيات، كان دى ميل فى مقدمة العديد من التطورات المهمة: استخدام المسرحيات مصدرًا للأفلام الروائية الطويلة، وإنتاج أفلام الويسترن الروائية الطويلة، والاستخدام الدرامى لمؤثرات الإضاءة من المقام المنخفض، خاصة فى فيلم "الخدعة" (١٩١٥) و"قلب نورا فلين" (١٩١٦)، وإنتاج أفلام عن حبكة عائلية معاصرة مثل "لا تغيرى زوجك" (١٩١٩) و"لماذا تغير زوجتك؟" (١٩٢٠) (وكلاهما من تأليف جانين ماكفرسون التى كتبت أو شاركت فى كتابة العديد من أفلامه)، وإنتاج الأفلام "فائقة التميز" مثل "الوصايا العشر" (١٩٢٣).

كان هذا الفيلم من إنتاج باراماونت، وهو أول أفلام دى ميل للملمحة التوراتية. كان فيلمه الثانى هو "ملك الملوك" (١٩٢٧)، الذى عرض من خلال شركة توزيع المنتجين، التى بدأ فى صنع الأفلام لها فى عام ١٩٢٥. وبعد فترة من العمل مع شركة "إم جى إم"، عاد دى ميل إلى باراماونت ليصنع "علامة الصليب" فى عام ١٩٣٢. وظل مع باراماونت بقية حياته الفنية، حيث صنع أفلام دراما المشكلات الاجتماعية، والويسترن، والأفلام المبهرة مثل "شمشون ودليلة" (١٩٤٩) و"أعظم استعراض على الأرض" (١٩٥٢)، وإعادة صنع "الوصايا العشر" فى عام ١٩٥٦. وبين عامى ١٩٣٦ و ١٩٤٥ قام بإخراج اقتباسات عن الأفلام الهوليودية ومسرحيات برودواى لمسرح لوكس راديو.

يقال عادة أن أفلام دى ميل تتميز بتوليفة حيث إغراء الخطيئة يواجه بمواظ الأخلاق المسيحية، المتضمنة فى مشاهد الخلاص والتدخل الإلهى فى الأحداث. ومع ذلك فإن المهم التأكيد على أن أفعال شخصيات مثل النبى موسى، وشمشون، وجون تريمبل (فى فيلم "الكورس الهامس") تصور جميعاً أفعال الفضيلة والخطيئة معاً، حيث أن هذه الأفعال تستلزم تصرفاً هداماً غير سوى.

مشاهدات مقترحة:

"الخدعة" (١٩١٥)، "الكورس الهامس" (١٩١٨)، "لماذا تغير زوجتك" (١٩٢٠)، "الوصايا العشر" (١٩٢٣ ثم ١٩٥٦)، "هذا اليوم وهذا العصر" (١٩٣٣)، "يونيون باسفيك" (١٩٣٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Birchard, Robert S. *Cecil B. DeMille's Hollywood*. Lexington: University of Kentucky Press, 2004.

DeMille, Cecil B. *The Autobiography of Cecil B. DeMille*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1959.

Higashi, Sumiko. *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*. Berkeley: University of California Press, 1994.

ستيف نيل

العرض "Exhibition"

العرض هو فرع التعامل مع الجمهور من صناعة السينما، وهو لا يتضمن إنتاج أو توزيع الأفلام، وإنما عرضها العام، عادة لزبائن يدفعون ثمن ذلك، وفي أماكن مخصصة لمثل هذه العروض، وهي دور العرض السينمائية. إن ما يبيعه صاحب دور العرض هو تجربة الفرجة على السينما (عادة بالإضافة إلى بعض البضائع الأخرى، مثل المشروبات والفيشار). ولأن أصحاب دور العرض يتحكمون إلى حد ما في وضع برامج الأفلام، والدعاية لها، وتقديمها للجمهور فإن لهم تأثيراً مهماً على النجاح في شباك التذاكر، والأهم هو الاستقبال الجماهيري للفيلم.

وبرغم أن الأفلام كانت وماتزال تعرض على الدوام في دور العرض وغيرها، فإن صناعة العرض السينمائي تقتضى بالضرورة ملكية وإدارة وتشغيل دور العرض. ومن الناحية التاريخية، فقد واجه أصحاب دور العرض عدداً من المواقف المشتركة مع صناعات الترفيه التجارى، مثل تغير ظروف السوق، والمنافسة القوية، وجهود تحقيق احتكار المجال، والقوانين المنظمة التى تصدرها الحكومة، والاستثمارات المكلفة فى التقنيات الجديدة.

العرض السينمائي وملكىة دور العرض

كان العاملون الأوائل فى مجال العرض السينمائي متجولين، يستغلون البدعة الجديدة للصور المتحركة، باستخدام نفس البرنامج لسلسلة من العروض القصيرة فى مناطق مختلفة. وكانوا يشترون حقوق الأفلام القصيرة

التي يعرضونها في المسارح، والكنائس، والقاعات الجماهيرية. ومنذ عام ١٩٠٣، نشأ نظام التبادل في ملكية وتأجير الأفلام في بوسطن، وشيكاغو، ومدينة نيويورك، بما خلق انفصالا بين العرض والتوزيع، وساعد على وضع معايير لصناعة السينما الوليدة. كان العارضون يستأجرون الأفلام بالبكرة من مركز للتبادل، مما أتاح تغييرًا أكثر في البرامج داخل المنطقة الواحدة، وساعد بالتالي على تأسيس دور العرض الرخيصة (نيكلوديون)، والتي كانت دور عرض قليلة الثمن.

ومن العوامل المهمة في نظام التبادل في الفترة المبكرة كان نموذج "حقوق الولايات"، حيث كانت حقوق التوزيع لفيلم ما تباع حسب المنطقة، وفي الأغلب طبقاً للولاية، وبعد ذلك يتعاقد العارضون مع مالك هذه الحقوق. وطبقاً لحدود السعر وتوفر النسخة، كانت لدى العارضين حرية نسبية في حجز الأفلام ذات الأهمية الخاصة للجمهور المحلي.

ومع ظهور الفيلم الروائي ذي البكرات المتعددة، في أوائل العقد الثاني من القرن العشرين، تم عرض أفلام ذات سمعة جيدة مثل "مولد أمة" (١٩١٥)، عبر البلاد في دور عرض متميزة، بطريقة الفرق المسرحية المتجولة التي تقدم عروضاً خاصة في أماكن مختلفة متميزة، ويتم الترويج لها كمناسبات خاصة ويتم حجز أماكن لعرضها (كانت في العادة هي دور المسارح التقليدية، أو "بيوت الأوبرا" في المدن الصغيرة)، وذلك للعرض لعدة أيام. وظلت هذه الاستراتيجية سارية خلال العشرينيات، ثم عاودت الظهور في الخمسينيات والستينيات، عندما عرضت لأول مرة أفلام مبهرة عالية التكاليف وذات نجوم عديدين (وكانت عادة ملونة وبالشاشة العريضة)، مثل "بن هور" (١٩٥٩)، والتي عرضت في دور عرض منتقاة لزبائن يدفعون أثماناً أكبر لمقاعد محجوزة، لمشاهدة هذه المناسبات التي يعلن عنها بكثافة.

وفى ممارسة قريبة الشبه كان العرض الخاص - والمميز عن العروض العادية - خلال الثلاثينيات للأفلام الناطقة بلغات أجنبية لجمهور المهاجرين فى الولايات المتحدة. لكن هذه الممارسة استخدمت أكثر ما بين العشرينيات والخمسينيات لاستراتيجية عرض الأفلام التى تستغل موضوعات خاصة كثيرة، مثل الولادة، أو إدمان المخدرات، أو الدعارة، أو الأمراض الجنسية. ومن جانب آخر، كانت شركة "صان كلاسيك" وشركات أخرى متخصصة فى أفلام موجهة للعائلة قد نالت نجاحًا معقولا خلال السبعينيات من خلال هذه العروض المميزة، لأفلام مثل "حياة وزمان جريزلى آدمز" (١٩٧٤).

وبرغم أن هذه الممارسات أثبتت نجاحها فى بيع أفلام بعينها، فإن جوهر صناعة العرض ظل هو ملكية وتشغيل دور العرض السينمائية، والتى تتطلب تدفقًا مستمرًا فى الأفلام التى يتم حجزها لدى موزعى الأفلام. وباعتبار انخفاض تكاليف بداية العمل فى هذه الصناعة، فإن دور العرض الأولى التى تخصصت فى تقديم الأفلام باعتبارها عامل الجذب الرئيسى والمعتاد، كانت مملوكة ويتم تشغيلها بشكل مستقل أو منفرد. وشيئًا فشيئًا أدرك أصحاب دور العرض أن الأكثر ربحًا هو تبنى استراتيجية يتم استخدامها فى سلسلة من دور العرض التى تحمل اسم شركة ترفيه واحدة. وهكذا فإن استراتيجية عرض أساسية ظهرت خلال عصر النيكلوديون كانت سلسلة دور العرض، والتى قد تشمل ما يزيد على مائة شاشة، أو قد تقتصر على عدد قليل من الشاشات فى أحياء أو مدن متجاورة. وسادت دور العرض الإقليمية خلال العقد الثانى من القرن العشرين، وعلى سبيل المثال فإن "شركة ستانلى" التى كان مقرها فيلادلفيا قد تزايدت دور عرضها فى

منتصف العشرينيات إلى ٢٥٠ عبر الساحل الشرقى كله. كما أن سلاسل دور العرض الإقليمية في أماكن أخرى، مثل ميلووكي (إخوان ساكس)، وديترويت (جون كانسكى)، وسانت لويس (إخوان سكوراس)، أصبحت عوامل سائدة في الصناعة حتى قبل أن تتحد هذه الشركات في عام ١٩١٧، لتكوين شركة "فيرست ناشيونال" للعرض، والتي كانت من محاولات عديدة في العشرينيات لخلق شبكة قومية من دور العرض، بما في ذلك "دور عرض فينيكس"، والتي كانت فرع العرض في شركة باراماونت، حيث استعارت شركة فينيكس لسلسلتها القومية استراتيجيات إدارة تعتمد على مبادئ تجارة البقالة والبضائع الأجنبية.

ولعل الأكثر نجاحًا بين هذا الجيل الأول من العاملين في مجال العرض، والذين سوف يشكلون فيما بعد نظام الاستوديو الهوليودى، كان ماركوس ليو (١٨٧٠-١٩٧٢)، الذى بدأ حياته المهنية بإدارة النيكلوديون والمحلات التابعة لها في مدينة نيويورك. ولكي يضمن استمرار تزويده بالأفلام، فإنه امتلك شركات إنتاج وتوزيع، ليكون في عام ١٩٢٤ شركة مترو جولدوين ماير (إم جى إم)، وهى شركة متكاملة رأسياً تنتج الأفلام وتوزعها بالإضافة إلى ملكية وإدارة سلسلة من دور عرض الدرجة الأولى في المدن الكبرى. لقد كان التحكم في جزء مهم من سوق العرض الاستراتيجية أساسية ليس فقط لشركة "إم جى إم"، ولكن لكل شركات هوليوود الكبرى. وعلى سبيل المثال فإن باراماونت اتخذت طريقاً مماثلاً عندما اندمجت مع شركة "بالابان وكاتز" لسلسلة دور العرض (ومقرها في شيكاغو)، كذلك فعلت إخوان وارنر عندما امتلكت دور عرض ستانلى فى تلك الفترة ذاتها.

وبينما وصل عدد رواد السينما في الولايات المتحدة إلى ٢٢ مليوناً في عام ١٩٢٢، وارتفع إلى حوالي ٨٠ مليوناً عند نهاية العقد، فإن تشييد قصور السينما الفاخرة خلال العشرينيات عزز أهمية سلاسل دور العرض التي تملكها الشركات الكبرى، حيث توسع معظمها بامتلاك مزيد من دور العرض عندما أكملت الصناعة تحولها إلى الصوت خلال نهاية العشرينيات. وكان لدى العارضين المستقلين فرص أقل: أن يبيع الواحد منهم ما كل يملك لسلسلة دور عرض، أو يستثمر أموالاً في المعدات المكلفة للأفلام الناطقة، أو يغلق أبوابه، وفاقم الكساد الكبير من أزمة العارضين المستقلين، عندما تناقص عدد المتفرجين بشكل حاد بعد أن أصبحت بدعة الصوت مألوفة، ليصل العدد إلى ٥٠ مليوناً كل أسبوع. وكاد أن يتوقف تشييد دور عرض جديدة، وحتى سلاسل العرض الكبرى تعرضت للضغط، حيث فرضت الحراسة القضائية على باراماونت و"بابلوكس"، وعلى فوكس، وتناقصت ملكية ليو إلى ١٥٠ دار عرض في المدن الكبرى، وباعت إخوان وارنر ٣٠٠ دار عرض من الـ ٧٠٠ دار التي كانت تملكها.

العرض ونظام هوليوود الكلاسيكي

من أسباب حفاظ الشركات الكبرى على تحكم احتكاري في صناعة السينما هو تطويرها لاستراتيجيات عمل عديدة خلال العقدَيْن الثاني والثالث من القرن العشرين، والتي قيدت بشكل ما حرية أصحاب دور العرض المستقلين في حجز الأفلام. واستمرت هذه الاستراتيجيات في لعب دور محوري في العرض السينمائي حتى نهاية الأربعينيات. ولعل أهم هذه الاستراتيجيات كان أسلوب "العرض - المنطقة - التصفية"، والذي ساعد الشركات الخمس الكبرى (إم جي إم، باراماونت، آر كيه أو، إخوان وارنر،

فوكس للقرن العشرين) على التحكم فى الأفلام التى تنتجها. وكان من أهداف هذا النظام ضمان تدوير هذه الأفلام للتأكد من عرضها على نطاق واسع، ولتحقيق أكبر قدر من الأرباح للشركة الأم. وكان السوق الوطنى للتوزيع (خاصة السوق الحضرية) فى الولايات المتحدة ينقسم إلى مناطق جغرافية، وكانت الأفلام تنتقل فى كل منطقة على التوالى من دور العرض التى تعرض للمرة الأولى، وعبر خطوات وسيطة عديدة (دور العرض الثانية، ثم الثالثة، وهكذا) وحتى دور العرض النهائية، وكانت أسعار التذاكر تتناقص من درجة إلى أخرى. وكان هذا موجدًا، بالإضافة إلى وجود فترة "تصفية" تفصل بين كل درجة وأخرى، بما كان يعنى أن متفرج السينما يجب أن ينتظر شهورًا قد تمتد إلى عام بعد عرض الفيلم فى دور العرض الفاخرة الأولى فى وسط المدينة، وحتى يصل الفيلم إلى سينما الحى أو دار عرض المدن الصغيرة. وكانت الشركات الخمس الكبرى تميز دور عرضها، وتنظم التوزيع لنظام "العرض - المنطقة - التصفية"، وهكذا ضمنت سيطرتها على صناعة السينما الأمريكية.

كما عانى أصحاب دور العرض المستقلون من قيود المنتجين الذين تحكموا فى طريقة حجز أفلام الشركات الكبرى. وكان "الحجز بالجملة" (أو "العميانى" حسب الترجمة الحرفية - المترجم) يعنى أن على العارضين وضع جدول عرض الموسم القادم، فقط على الوصف الذى يقدمه الأستوديو، ودون أن تكون هناك نسخة متاحة للفرجة عليها قبل التعاقد. وعلاوة على ذلك، لم يكن لدى العارضين خيار إلا موافقة على "الحجز بالجملة"، والذى كان يجبرهم على أخذ موسم كامل، أو على الأقل عدد كبير مهم من الأفلام (القصيرة والطويلة معًا) من نفس الشركة. وهكذا فإن العارضين أصبحوا أقل

قدرة مما كانوا عليه فى الماضى، فى اختيار عناوين الأفلام ووضع برنامج عرض خاص بهم، يقدم أسبوعًا بأسبوع لنوع معين من الزبائن.

كانت هناك قيود أخرى للعارضين أيضًا. وعلى سبيل المثال، فمنذ عصر النيكلوديون وما تلاه، واجهوا ضغوطاً كبيرة من الجماعات الدينية والإصلاحية، وسياسات البلديات وسلطات الولاية، خاصة فى شكل أكواد البناء والأمن، وقوانين إغلاق دور العرض فى أيام الأحد، ورسوم الترخيص. ومع ذلك فإن أصحاب دور العرض استفادوا من تدخل "لجنة التجارة الفيدرالية" فى عام ١٩٢١، والتى اتهمت شركة باراماونت بالممارسات غير المنصفة، والقيود غير القانونية للتجارة، وبدأت إجراءات قضائية استمرت بشكل متقطع لأكثر من عشرين عامًا، وفى عام ١٩٣٨، رفعت وزارة العدل قضية احتكار ضد شركات هوليوود الكبرى، بما أدى لصدور مرسوم مؤقت فى عام ١٩٤٠ يمنع الحجز بالجملة، وحدد ذلك فى حدود خمسة أفلام على الأكثر. وأخيرًا، وفى عام ١٩٤٨، قضت المحكمة العليا فى الولايات المتحدة فيما يسمى "قضية باراماونت"، بقرار شامل يمنع تمامًا الحجز بالجملة، ويمنع الممارسات الاحتكارية، بما غير بشكل كبير العلاقة بين التوزيع والعرض السينمائيين.

كان هذا القرار يقضى بوضع قيود على شركات هوليوود فى امتلاك وإدارة دور عرض، وهو ما حدث خلال الستة أعوام التالية، بما فتح - بشكل ما - السوق الأمريكية أمام أصحاب دور العرض المستقلين وسلاسل جديدة لدور العرض. كما منع هذا الحكم ممارسة الحجز بالجملة، بما يعنى أن تأجير الأفلام لدور العرض لم يعد بنظام الباقية أو الموسم، ولكن على أساس فردى. وبالإضافة إلى ذلك فإن الحكم وضع نهاية للفترات الطويلة

التي كانت تفصل بين عرض الفيلم في دور العرض الأولى ودور العرض التالية. وبشكل إجمالي، فإن قضية باراماونت فتحت بشكل كبير السوق السينمائية، وغيّرت من طريقة قيام العارضين باختيار الأفلام ووضع برامج عرضها. ولكن لأن شركات الإنتاج لم تعد موجودة بشكل مباشر في عالم دور العرض، لم يعد لديهم الدافع السابق لصنع عديد من الأفلام على مدار العام. لذلك فإن نظام الحجز بالجملة لم يتوقف كجزء من الحكم في قضية باراماونت، كما أن هذا النظام عاود الظهور - خاصة في السبعينيات - عندما ارتفعت تكاليف الإنتاج، وأصبحت أنماط التوزيع الواسعة هي الممارسة الشائعة في دور عرض الدرجة الأولى.

العرض السينمائي بعد التليفزيون

كانت سنوات الحرب العالمية الثانية - بالتوظيف الكامل خلالها للقوة العاملة - نقطة عالية في عالم العرض السينمائي في الولايات المتحدة، حيث وصل الجمهور كل أسبوع إلى ٨٠ مليوناً كل عام ما بين عام ١٩٤٣ و ١٩٤٦ (لا يتضح في النص إن كان ذلك أسبوعياً أم سنوياً، وإن كان الأول هو الأرجح - المترجم)، وباع أصحاب دور العرض أرقاماً قياسية من التذاكر، بالإضافة إلى أنهم أكدوا دورهم في المجتمع من خلال بعض المساهمات في مجال الخدمة العامة، مثل بيع سندات الحرب الحكومية، وتنظيم رحلات لجمع المطاط، وتجلية المعادن، والمواد الأخرى المطلوبة للمجهود الحربي. لكن بين عامي ١٩٤٦ و ١٩٥٣ تناقصت مبيعات التذاكر في الولايات المتحدة بما يقرب من ٥٠ في المائة، وفي عام ١٩٦٠ كان عدد الجمهور أسبوعياً هو ٣٠ مليوناً فقط، ليهبط إلى ١٨ مليوناً في عام ١٩٧٠.

وإذا كانت قضية باراماونت تبدو كأنها تعطي مجالا أكبر لأصحاب دور العرض، فإن تحول هوليوود في منتصف الخمسينيات إلى الألوان والشاشة العريضة (مثل سينماسكوب) كان يعنى تشجيع أصحاب دور العرض على الاستثمار فى ترقية تقنية أخرى مكلفة لآلات العرض، والشاشات، ومعدات الصوت. وفى الوقت ذاته، أصبح جمهور السينما خلال الخمسينيات والستينيات أصغر عمراً، وأكثر فى عدد الذكور مما كان عليه فى السابق. وأصبحت دور عرض مواقف السيارات جزءاً مهماً فى سوق العرض الكبير، حتى مع المعاناة المستمرة لصناعة السينما من تأثيرات انتشار التلفزيون التجارى باعتباره المصدر المتاح بسهولة للترفيه فى المنزل.

ومع ذلك أصبح التلفزيون - وبسرعة - منفذاً آخر، أو نافذة عرض، للأفلام الهولودية، حيث بيعت مكتبات الأفلام لدى الشركات أو تم إيجارها لمحطات التلفزيون، وكانت شركة "آر كيه أوه" هى الرائدة فى هذا المجال فى عام ١٩٥٤. وعند منتصف الستينيات، أصبح من المعتاد أن تنتقل الأفلام بسرعة نسبية إلى العرض فى الأوقات الرئيسية فى التلفزيون، بعد أن تكمل عروضها فى دور العرض. وحتى مع جودة الصوت الرديئة، ومعالجة الصورة بحيث تم حذف جزء منها لتتنقل من الشاشة العريضة إلى أبعاد شاشة التلفزيون، وبرغم الإعلانات التى تقطع العرض، فإن الأفلام جذبت جمهوراً عريضاً فى شبكات التلفزيون الأمريكية. وعند نهاية الستينيات أصبح الطريق ممهداً أمام تطورات لاحقة ليصبح التلفزيون هو "دار العرض السينمائية المنزلية". ومع ظهور وانتشار تلفزيون الكابل وشبكات القنوات الفضائية، وشرائط الفيديو، وأقراص الدي فى دي، لم تعد الفرجة على الأفلام

تعنى بالضرورة الذهاب إلى دور العرض. ومن نتائج ذلك أن دور عرض الدرجة الثانية والثالثة - التى كانت مهمة خلال النصف الأول من القرن العشرين - اختفت، لتترك العرض السينمائى فى دور العرض يعتمد إلى حد كبير على دور عرض الدرجة الأولى.

ومع تقلص دور العرض، تغيرت دار العرض أيضاً، وكان ذلك راجعاً فى جانب من الأمر إلى الحكم فى قضية باراماونت. وأصبحت دور العرض المتعددة "المالتىبلكس" - التى كانت موجودة فى البداية فى المراكز التجارية - هى قلب الصناعة خلال السبعينيات. وظهرت سلاسل دور العرض الجديدة، مثل "جنرال سينما"، والتى بدأت كمجموعة قليلة من دور عرض مواقف السيارات، ثم تزايدت إلى ٢٠٠ دار عرض، غالباً فى شكل دور عرض متعددة. كما أن شركة مالتى سينما الأمريكية - التى ارتادت عالم دور العرض المتعددة فى كانساس سيتى فى عام ١٩٦٣، نقحت هذا الشكل الخاص عندما افتتحت دوراً تزايد فى الحجم، ووصل عدد الشاشات التى تعرضها الشركة فى عام ١٩٨٠ إلى ٧٠٠ شاشة فى ١٣٠ دار عرض فى أنحاء الولايات المتحدة، وكان عدد الجمهور فى هذا العام هو ٢٠ مليوناً أسبوعياً. (سوف يرتفع إلى ٢٥ مليوناً فى عام ١٩٩٥، ثم ٣٠ مليوناً فى عام ٢٠٠٢). وكان انتشار دور العرض المتعددة يعنى أن العرض السينمائى أصبح - وبشكل متزايد - يعتمد على العروض الأولى للأفلام فى جداول يتم الإعلان عنها على مستوى قومى، ومناحة على نطاق واسع، مع القليل من الاهتمام بخصوصية كل منطقة أو جمهور.

وتعرض جانب صناعة السينما الخاص بالعرض لمجموعة أخرى من التغيرات المهمة خلال منتصف الثمانينيات، عندما شجعت إدارة ريجان على

العودة إلى مرحلة ما قبل ١٩٤٨، بالسماح بقدر أكبر من الاندماج بين الإنتاج والتوزيع والعرض. وسرعان ما سعت شركة صناعة الترفيه إلى خلق احتكارات رأسية تتضمن ملكية دور العرض، بالإضافة إلى منافذ عرض جديدة مثل تليفزيون الفضائيات. وفي الوقت ذاته فإن اندماج الشركات، أو الوصول إلى ملكيتها بواسطة الشراء، كان يعنى أن عددًا أقل من الشركات أصبحت تسيطر على عدد أكبر من الشاشات، وزيادة الاستثمارات في بناء دور عرض ذات شاشات متعددة، ليس فقط في الضواحي ولكن في المناطق الحضرية أيضًا.

ومنذ أواخر السبعينيات، تغير العرض أيضًا لأن أنماط التوزيع على نطاق أوسع لأفلام العرض الأول - والذي أطلق عليه "الحجز بالإغراق" - أصبحت على نحو متزايد هي الممارسة المعتادة بعد نجاح أفلام مثل "الفك المفترس" (١٩٧٥). وتعززت هذه الخطوة بسبب التكاليف المرتفعة للإنتاج السينمائي، وتناقص عدد أفلام الشركات الكبرى، والحاجة إلى الموزعين من أجل البيع المسبق لأفلام لم تكتمل بعد لأصحاب دور العرض (وهو شكل من أشكال البيع القطعي أو البيع بالجملة). والاعتماد على التليفزيون كوسيط إعلاني مهم للأفلام الجديدة. إن الموزعين لم يهدفوا فقط إلى إغراق السوق بابتاحة الأفلام الجديدة في ألف أو أكثر من دور العرض في وقت واحد، لكنهم أصروا أيضًا على منح الأفلام الجديدة عرضًا ممتدًا في دور العرض، والتحول من الصالات الكبرى إلى صالات أصغر داخل نفس دار العرض ذات الشاشات المتعددة. وبذلك، فإذا كانت دور العرض تلك، مصممة على نحو حديث ذي جودة عالية، بثماني شاشات أو أكثر، تقدم إمكانية أن يقوم المتفرج بالاختيار بين عدد أكبر ومتنوع من الأفلام، فإن ذلك في الحقيقة لم يحدث إلا نادرًا.

البرنامج السينمائي

إن ما يقدمه صاحب دار العرض إلى زبونه ليس الفيلم فقط، ولكن أيضاً تجربة البرنامج السينمائي، الذي اختلف اختلافاً كبيراً منذ أول عرض عام للأفلام في عام ١٨٩٦. هناك ثلاثة متغيرات هنا: (١) درجة تحكم صاحب دار العرض في البرنامج، (٢) تنوع الأفلام المتاحة، (٣) التكوين الفعلي للبرنامج، والذي يحتوى على تنويعاً من المادة التى يتم عرضها (الشرائح بالإضافة للأفلام)، ودور التمثيل الحى إن كان متوفراً.

كان أصحاب دور العرض الذين قدموا الأفلام فى الفترة ما بين ١٨٩٦ و ١٨٩٨ يملكون قدرًا معقولاً من التحكم الإبداعى فى البرامج التى يقدمونها للجمهور. وبينما كان من النادر أن يعرضوا لقطات قاموا هم بتصويرها، فإن هؤلاء العارضين المتجولين كانوا يملكون وينظمون سلسلة من الأفلام القصيرة، وهو ما يعنى أنهم كانوا يستطيعون أن يضعوا الأفلام "الحقيقية" (مثل أفلام لومبير عن الحياة اليومية التى تم تصويرها فى مواقع حقيقية) جنباً إلى جنب نمر الفودفيل المصورة، أو مشاهدة معدة. وطبقاً لمكان العرض والجمهور المستهدف، فإن مجموعة الأفلام القصيرة كانت تنظم بطرق مختلفة مع إمكانات ترفيه أخرى: شرائح الفانوس السحرى أو تسجيلات الفونوجراف، العزف الآلى أو الغناء، نمر جديدة أو محاضرات تعليمية. وفى مثل هذه الحالات، كان يتم تنظيم البرنامج ليقدم تنويعاً من النمر الجذابة المميزة، برغم أنه سرعان ما تمكن العارضون من خلق عروض موحدة أكثر، حيث يتم تنظيم الأفلام المعروضة على الشاشة، والأداء الحى، حول تيمة محددة، مثل الحرب الأمريكية الأسبانية.

وبحلول عام ١٩٠٠، أصبحت الأفلام مادة معتادة في دوائر معينة من مسرح الفودفيل، حيث كانت تشكل برنامجًا قائمًا بذاته قد يتضمن ست نمر منفصلة أو أكثر، كل منها يستغرق ما بين عشر وعشرين دقيقة. وفي هذا النوع من البرامج، كانت السينما مجرد عنصر يمكن تغييره، مثله في ذلك مثل نمر ألعاب كوميدية أو فقرة كوميدية عن جنس من الأجناس. وبطريقة مشابهة، كانت الأفلام تمثل أيضًا بدعة ترفيهية تعرض بين فصول الدراما لفرقة متجولة، وكجزء من النمر التي تقدمها الكارنفالات أو فرق السيرك المتجولة.

وعندما ظهرت دور العرض الثابتة في عصر النيكلوديون، تغير البرنامج بشكل واضح. كانت دور العرض تقدم عرضًا مستمرًا، حيث يتكرر برنامج يستغرق خمسًا وأربعين دقيقة أو ستين دقيقة طوال اليوم، وكان البرنامج يتغير كل يوم، أو على الأقل عدة مرات كل أسبوع. وباستخدام أفلام مستأجرة من شركات تبادل الأفلام، كان العارضون في النيكلوديون يقدمون أفلامًا من أجزاء البكرات أو من بكرات كاملة، ومدة كل منها ما بين خمس دقائق إلى خمس عشرة دقيقة، تُضم في الأغلب داخل برامج تحتوي على ترفيه حى: مصاحبة موسيقية لما يعرض على الشاشة (على البيانو أو بأداة آلية موسيقية) بالإضافة إلى أغنيات تصاحبها صور، وهي التي تقدم مغنى أو مغنية يقوم بغناء أغنية مشهورة بصحبة عرض سلسلة من الشرائح الجميلة الملونة تصور الكلمات ومعها تابلوهات أو مؤثرات بصرية غير معتادة. وكانت الشرائح الأخرى تقدم معلومات حول العرض، أو تعليمات بأداب السلوك في قاعة العرض (مثل: لا تبصق على الأرض).

وداخل الشكل المعتاد للبرنامج المكون من أفلام قصيرة وأغنيات مصورة، كان للعارض في النيكلوديون في الحقيقة قدر كبير من الحرية

فى تكوين البرنامج لى ىناسب جمهورًا محدد. وقد ىستأجر أصحاب دور العرض ممثلين لىضيفوا المؤثرات الصوتية إلى الأفلام الصامتة، أو ىنطقون من خارج الشاشة بالحوار الذى يفترض أن ىنطق به الممثلون على الشاشة. وفى بعض الأحيان كان هناك "حكواتى" ىقدم باستممرار ملخصًا ووصفًا للحبكة، خاصة فى الأفلام التى تعتمد على مصادر توراتية أو أدبية أو ثقافية رفيعة. وقد ىظهر أيضًا سحرة، ومغنون، وفصول من أسلوب الفودفيل، فى نفس برنامج الأفلام.

ومع مزيد من رسوخ صناعة السينما الأمريكية خلال العقد الثانى من القرن العشرين، والشهرة المتزايدة للمسلسلات والأفلام "الروائية" ذات البكرات المتعددة، كانت الاستراتيجية الشائعة فى تكوين البرنامج هو أن ىكون "متوازنًا"، وىقدم ما ىساوى ليلة كاملة من الترفيه. وحتى نهاية فترة السينما الصامتة فى أواخر العشرينيات، كان الفيلم الروائى الطويل مصحوبًا - أو بالأحرى مسبوقًا - بفيلمين قصيرين أو أكثر، واحد من بكرة أو اثنتين من نمط الكوميديا أو الويسترن، أو جريدة سينمائية، أو فقرة من مسلسل، أو فيلم لاروائى قصير ذو مشاهد مبهرة (مثل فيلم الرحلات)، أو فيلم كارتون. وكانت شرائح الإعلانات مستمرة فى وجودها كجزء من البرنامج، لتعلن عن بضائع، ومحلات، وخدمات، وتنويه عن العرض القادم.

وعندما بدأت قصور السينما الفخمة فى الظهور، بالإضافة إلى دور العرض الأكثر تواضعًا فى الأحياء والمدن الصغيرة، كان من الممكن تقديم برامج متنوعة، لىس فقط فيما يخص جودة وطول الفيلم الروائى، ولكن أيضًا فى عدد الأفلام القصيرة، والعناصر الحية فى البرنامج. وعلى سبيل المثال، فى عام ١٩١٨، فإن دار عرض كبرى فى مدينة كبيرة، مثل ستراند فى

مدينة نيويورك، كانت تقدم برنامجها أربع مرات كل يوم، والذي يبدأ بافتتاحية تعزفها الاوركسترا، تتبعها جريدة سينمائية، ولفيلم لمشاهد مبهرة، ونمرتان لمغنية، وفيلم روائى طويل، ونمرتان لمغنى، وفيلم كوميدى قصير، وعزف منفرد للأورغن. وكان عازفو الأورغن مثل بول آش، وجيسى كراوفورد، من عوامل الجذب المهمة فى حد ذاتهم. وخلال العشرينيات، أضافت قصور السينما أداء حيا أكثر إبهاراً، يتضمن نمراً على طريقة برودواى، كانت تأخذ أحياناً شكل "المقدمة" المرتبطة درامياً بالفيلم الروائى الطويل الذى يتم تقديمه.

واستمرت دور العرض الأصغر فى تقديم نوع ما من الأداء الموسيقى، حتى فى شكل فنان عازف بيانو منفرد أو آلة ميكانيكية موسيقية. لكن مثل هذه الدور قد تضيف أحياناً نمرة خاصة: مقدمة مختصرة، أو موسيقى من هاواى تعزفها فرقة، أو موسيقى الجاز عند منتصف العشرينيات، بالإضافة إلى فرق الكوميديا الموسيقية المتجولة، وكوميديا الزوج من أداء ممثلين بيض، أو فصول الألعاب السحرية، أو مسابقة للهواة المحليين. وفى الحقيقة أن الاعتماد الواسع لأصحاب دور العرض على كل أنواع الموسيقى الحية كان يعنى أنه عند نهاية الفترة الصامتة كان هناك العديد من الموسيقيين يعملون فى دور العرض السينمائية أكثر من قاعات الموسيقى والفنادق والنوادر الليلية مجتمعة.

وأدى مجيء الصوت إلى تغيير أساسى فى البرنامج السينمائى، على الأقل فيما يخص الجزء الخاص بالأداء الحى. وهكذا فإن الأفلام الناطقة القصيرة التى تقدم فصولاً من مسرح الفودفيل، أو اوركسترا شهيراً، حلت

محل الأداء الحى. والأهم هو أن تحول هوليوود السريع إلى الصوت جعل عددًا لا يحصى من الموسيقيين وعازفى الأورغن يفقدون عملهم فى دور العرض، مما أدى إلى أن يشن "اتحاد الموسيقيين" حملة علاقات عامة ضد الموسيقى "المعلبة"، لكن الحملة لم تجد نفعًا. ومع ذلك فإن الأداء الحى ظل نمرة خاصة فى العديد من دور العرض الكبرى حتى بداية الأربعينيات، وهى النمر التى كانت تضم ممثلى عروض منوعات متجولين، وممثلى راديو، ومسابقات الهواة، والسحرة، وعروض "التقليد الساخر" فى حفلة منتصف الليل، وعند نهاية الثلاثينيات ضمت أيضًا مغنىى رعاة البقر الخاصين بصناعة السينما، مثل جين أوترى (١٩٠٧-١٩٩٨).

واستمرت الجرائد السينمائية، وأفلام الكارتون، والمسلسلات السينمائية، وطيف واسع من الأفلام القصيرة الأخرى، فى مصاحبة الفيلم الروائى الطويل فى البرنامج السينمائى خلال الثلاثينيات (بل وحتى الستينيات). لكن فترة الكساد الكبير شهدت أيضًا استخدامًا واسعًا لاستراتيجية عرض أخرى، وهى الفيلمان الروائيان الطويلان فى برنامج واحد، بالإضافة إلى أفلام قصيرة مختارة، وكان كل فيلم روائى طويل يمتد أحيانًا إلى أقل من ساعة. ومضت هذه الاستراتيجية الجماهيرية جنبًا إلى جنب الإنتاج المتزايد للأفلام منخفضة الميزانية ذات الطول الذى يمتد إلى ٦٠ دقيقة، وسلاسل الأفلام (كانت فى العادة من نمط الويسترن)، وأفلام حرف (ب) التى كانت تلائم متطلبات برنامج الفيلمين فى عرض واحد. كان من المطلوب حوالى ٣٠٠ فيلم مختلف كل عام لدار عرض تغير برنامجها ثلاث مرات كل أسبوع. وبالنسبة لصاحب دار العرض المستقل، فإن الطلب على مزيد من

الأفلام الروائية أتاح إلى حد ما التحكم فى البرنامج. وجاءت المعارضة الصارخة لبرنامج الفيلمين فى عرض واحد من الآباء والمدرسين الذين أقلقتهم تأثيراتها على الأطفال. ومع ذلك، ومع نهاية الثلاثينيات فإن ما يزيد على نصف دور العرض فى الولايات المتحدة كانت تقدم بانتظام فيلمين فى برنامج واحد، أو طريقة العرض المستمر لأفلام "أكشن" منخفضة الميزانية. وأتاح برنامج الفيلمين فى عرض واحد وجود استراحة تباع فيها بعض البضائع (مثل المشروبات والفيشار - المترجم).

وأصبح تقديم فيلمين (أو ثلاثة) فى نفس البرنامج مع وجود استراحة هو البرنامج السائد فى مسارح مواقف السيارات خلال الخمسينيات، بينما استطاع شكل ما من البرنامج المتوازن (الذى يجمع فيلمًا روائيًا طويلًا مع أفلام قصيرة) البقاء حتى الستينيات. وبشكل عام، ومنذ الخمسينيات، كان هناك اهتمام متزايد بالمقدمات الإعلانية عن العروض القادمة، كجزء من العرض، كما كان هناك اهتمام أقل بالأفلام الكوميدية والدرامية القصيرة. ولكن حتى مع تزايد اهتمام الصناعة خلال الثمانينيات بالأفلام فائقة النجاح وعالية الميزانية، والمقصود بها أن تكون عامل الجذب الوحيد فى دور العرض ذات الشاشات المتعددة، استمر البرنامج فى أن يشتمل على ما هو أكثر من الفيلم الروائى الطويل. لذلك كان العرض يضم بعض الألعاب البسيطة، والموسيقى المسجلة، وشرائح إعلانية، وإعلانات مصورة سينمائيًا، وبيانات تهم الجماهير، وتعليمات للجمهور عن السلوك الحميد، والأهم هو المقدمات الإعلانية القصيرة عن العروض القادمة، وكانت كل هذه العناصر تشكل مكونات البرنامج السينمائى فى نهاية القرن العشرين، برغم أنه كانت هناك فرصة محدودة لأن تقوم كل دار عرض بتكوين البرنامج بطريقتها.

البرنامج المتخصص

كان الجزء الخاص بالعرض من صناعة السينما يعتمد دائماً على جذب جمهور السينما العادى، فسرعان ما استغل العارضون أيضاً العروض المتخصصة، ووضع برامج للمناسبات، والموجهة إلى جمهور خاص. وعلى سبيل المثال فإن الحفلات الصباحية فى أيام السبت كانت تهدف بشكل خاص إلى جذب الأطفال، وكان يتم الترويج لها بواسطة المنظمات المدنية التقدمية خلال العقد الثانى من القرن العشرين، ثم تطورت سريعاً إلى مادة ثابتة ومربحة بالنسبة لعدد من أصحاب دور العرض. وشهدت الثلاثينيات اهتماماً متزايداً بتلك العروض، التى كانت تضم أفلام الكارتون، والأفلام الكوميديّة القصيرة، والمسلسلات السينمائية، وأحياناً الأداء الحى، والمسابقات التى تمنح جوائز، وعروض الهواة.

كما أن أصحاب دور العرض المستقلين فى عصر ما قبل التليفزيون استغلوا إمكانات البرامج الخاصة، بتنظيم عروض ترعاها شركات تجارية، وتعرض مستلزمات جديدة وبعض البضائع الاستهلاكية للجمهور من النساء. وفى المناطق التى لم يكن فيها دور عرض موجهة للزبائن الزوج، كان العارضون يقدمون أيضاً عروضاً "للملونين"، عادة فى حفلات الليل المتأخرة، وكانت تسمى أحياناً "نزهة نصف الليل"، وكانت تؤكد على الأعراف السائدة فى الفصل العنصرى، كما كانت تشير أيضاً إلى أن صاحب دار العرض فى المدن الصغيرة يمكن أن يحقق ربحاً بجذب عدد من الجماهير المختلفة.

ومنذ العشرينيات، وخاصة فى الخمسينيات والستينيات، كانت دور عرض سينما الفن فى المناطق الحضرية الرئيسية، والمدن الجامعية، تقدم بدائل ثقافية للعادات السائدة فى الذهاب إلى السينما. وكانت متخصصة أساساً

فى الأفلام غير الأمريكية، والمستقلة، كما أن هذه العروض أتاحت تجربة مثيرة أكثر حميمية ونضجاً و"تهذيباً" فى وضع البرامج، أو الجو والديكور، الذى كان يضم معرضاً فنياً. وفى حالات عديدة، كانت دور العرض تلك تتحول إلى مسرح للأرشيف السينمائى، وازدهرت تلك الظاهرة حتى أواخر الثمانينيات، وقدمت طيفاً واسعاً من الأفلام الروائية (فى برامج كانت أحياناً تشبه مهرجاناتاً مصغراً حول مخرج أو نمط فيلمى): سينما الفن الأجنبية، وإعادة إحياء لكلاسيكيات هوليوود، وأفلام الثقافات الخاصة، والأفلام التسجيلية حول عالم موسيقى الروك، والأفلام المستقلة الجديدة.

ومن بين الأفلام المهمة التى تعرض فى دور عرض الأرشيف السينمائى كانت الأفلام التى تعرض فى حفلات منتصف الليل، والتى كانت فى الماضى مخصصة "للملونين"، أو العروض الأولى الخاصة للأفلام، لكنها أصبحت ذات مذاق مختلف كثيراً منذ نهاية الستينيات وحتى الثمانينيات، لتعرض أفلاماً مثل "عرض فيلم رعب موسيقى الروك" (١٩٧٥)، أو بعض أفلام الثقافات الخاصة، التى تعرض لجمهور من المراهقين وطلبة الجامعات. ومنذ بداياتها فى مدينة نيويورك، امتدت حفلات منتصف الليل فى أنحاء البلاد، وأصبحت إمكانية مربحة، حتى بالنسبة لدور عرض الشاشات المتعددة فى الأسواق التجارية.

الدعاية

كانت الدعاية فى الفترة المبكرة تضم الملصقات الملونة واللافتات، التى أضافت تأثيراً جاذباً لما أصبح مع العقد الثانى من القرن العشرين سمة ثابتة فى دار العرض السينمائى، وهى اللافتة الكهربائية المضاءة التى تعلن

عن العرض الحالى. وبالإضافة إلى الإعلان فى الصحف، اعتمد أصحاب دور العرض على الدعاية الصاخبة المثيرة، والموجهة إلى جذب الانتباه إلى البرنامج، وإلى دار العرض ذاتها، وكانت مثل هذه الدعاية تضم شاحنات ذات "قائرينة" دعائية، ولوحات كبيرة فى الشوارع، وملصقات فى نوافذ المحلات، ونمر بهلوانية على الرصيف، وربما أيضا واجهات متقنة غير عادية تحاكي مشاهد من الفيلم المعروض. وفى مثل هذه الحالات، فإن واجهة دار العرض قد تزين للدعاية عن فيلم مغامرات فى الأدغال مرة، وفيلم ميلودراما السجون فى مرة تالية.

وبالإضافة إلى الدعاية عن أفلام بعينها، كان أصحاب دور العرض يقومون أحيانا بالدعاية لدور عرضهم، وهو ما كان يعنى تأسيس علاقات قوية مع الصناعات المحلية الأخرى من جانب، والمجتمع المحلى بشكل عام من جانب آخر. لذلك كانت دار العرض تقدم أحيانا أجهزة منزلية وبضائع أخرى تعرض فى الردهة، وتنظم سلعا مرتبطة بالفيلم بالتعاون مع تجار محليين تتضمن الحصول على تذاكر مجانية أو حتى هدايا من البضائع، أو عروض مجانية برعاية من الغرفة التجارية أو جمعية تجار التجزئة. ومن العقد الثانى من القرن العشرين وحتى الأربعينيات، طورت دور العرض أيضا علاقات مع المجتمع، عندما فتحت أبوابها أما الحفلات الخيرية، وبرامج الاهتمامات الجماهيرية. والأحداث المدرسية، والدوافع الوطنية، وعروض الهواة، وحتى الطقوس الكنسية، ويقدم الكتاب الذى كتبه هارولد بى فرانكلين "إدارة دار عرض الصورة المتحركة" (١٩٢٨) دليلاً عملياً حول الدعاية، وموضوعات أخرى تهتم مدير دار العرض.

وفى محاولة لمواجهة تناقص جمهور السينما فى بداية الثلاثينيات، اعتمد أصحاب دور العرض ليس فقط على الإعلان، بل أيضا على مسابقات دعائية كانت تهدف إلى جذب الزبائن، وكانت تضم منح "هدايا" مثل أوانى زجاجية، ومراوح، وأوعية طهى، بالإضافة إلى مسابقات تشجع مشاركة الجمهور، وألعاب مثل "ليلة البنك"، حيث يتم السحب على جوائز مالية، وكانت تستلزم أن يسجل المشترك اسمه فى دار العرض، ويكون موجودا إذا أعلن فوزه.

وتناقصت الدعاية بعد الأربعينيات إبهارا، وأصبحت قاصرة على الملصقات والفانريجات، والتي كانت جزءا من حملات تسويق على المستوى القومى لأفلام بعينها. ومع السبعينيات، وفى ضوء بروز سلاسل دور العرض، دور الإعلان فى وسائل الاتصال والإعلام (التي ضمت فى النهاية الإنترنت بالإضافة إلى التلفزيون والراديو، لم تعد هناك حاجة أو دافع لدى أصحاب دور العرض لى يقوموا بدعايتهم الخاصة.

العرض خارج دور العرض

منذ عروض السينما المتجولة عند نهاية القرن التاسع عشر، وحتى العروض المنزلية فى أواخر القرن العشرين، كانت الأفلام تعرض خارج دور العرض السينمائية بالعديد من الطرق. إن العارضين المتجولين الناجحين مثل ليتمان إتش هاو (١٨٥٦-١٩٢٣) كانوا يحققون انتشارا واسعا بين عامى ١٩٠٠ و ١٩١٥، ويقدمون برامج سينمائية طموحة تتضمن مؤثرات صوتية متقنة. (كانت عروض السينما المتجولة شائعة جدا فى

المعارض فى أوربا). وعندما أُنشئت السيارات ونظم الطرق السريعة الممتدة حرية أكبر فى الحركة، قام العديد من المعارضين المتجولين بالذهاب إلى الجمهور الريفى طوال فترة السينما الصامتة وحتى الأربعينيات. وازدهرت العروض المتجولة خلال فترة الكساد الكبير والحرب العالمية الثانية، خاصة مع الإتاحة المتزايدة لآلة عرض ١٦ مم الناطقة المحمولة. وفى الوقت ذاته فإن سوق السينما خارج دور العرض تضمن أيضاً أشخاصاً وشركات (مثل الوكالات الحكومية، مثل إدارة الزراعة الأمريكية)، والذين كانوا يهدفون إلى إقامة العروض المنتظمة فى المدارس، والكنائس، والقواعد العسكرية، وفروع جمعية الشبان المسيحيين، ومحلات البيع بالتجزئة. وكانت هذه العروض خارج دار العرض تقدم تنويعاً من البرامج، كان بعضها قريب الشبه جداً مع ما يعرض فى دور العرض، بينما كان البعض الآخر بالغ الخصوصية وموجهاً إلى نوعية محددة من الجمهور.

وهناك شكل آخر من العروض خارج دار العرض، تمتع بقدر كبير من البروز فى تاريخ السينما، خاصة فيما يتعلق بخلق ما يسمى الثقافة السينمائية، وهو ما تمثل فى الجمعيات السينمائية التى لا تهدف للربح. كانت جمعية الفيلم - المكرسة تماماً لدعم التذوق السينمائى - تباع التذاكر من خلال الاشتراكات، وتقدم بالذات أنواع الأفلام التى لم يكن من المحتمل عرضها فى دور عرض السينما السائدة، وكانت هذه الأفلام تتضمن سينما بديلة إبداعية، وأفلام ناطقة بلغات أجنبية، والأفلام الكلاسيكية القديمة. (كان هناك تدخل فى هذا الشأن بين جمعيات الفيلم غير التجارية والسينما التجارية التى تقدم عروضاً حول مخرج أو نمط فيلمي). ومن بين نماذج ما يزيد على

٢٥٠ جمعية سينمائية ظهرت مع الستينيات كانت جمعية سينما ١٦ لأموس فوجيل، والتي بدأت في مدينة نيويورك في عام ١٩٤٧ بعرض خليط من السينما التجريبية، والأفلام التسجيلية ذات الوعي الاجتماعي، والأفلام العالمية. وكانت الجمعيات السينمائية مرتبطة عادة بالجامعات، أو الكليات، أو المتاحف، أو المراكز الفنية، حيث كانت تقام عروضها.

والتصور الأهم في العرض السينمائي خارج دور العرض كان التحول إلى الفرجة المنزلية التي أصبحت ممكنة بواسطة العديد من التقنيات: تليفزيون الكيبل والفضائيات، وشرائط الفيديو، والدي في دي، وأجهزة العرض المصممة للمستهلك المنزلي. وأصبح العرض المنزلي إمكانية منذ ظهور آلة عرض ١٦ مم خلال العشرينيات. لكن لم يصبح العرض المنزلي شائعاً حتى أواخر الثمانينيات في الولايات المتحدة، وهي النزعة التي تعززت بظهور السينما الرقمية، المتاحة على دي في دي أو على الإنترنت. وفي ضوء سهولة وقلة تكاليف الفرجة المنزلية على الأفلام، فإن من المدهش أن جمهور السينما (في دار العرض) في التسعينيات تزايد بمقدار الثلث من عام ١٩٨٥ إلى عام ٢٠٠٢، حتى لو كانت الأعداد الكلية لشاشات السينما قد تزايدت من أكثر قليلاً من ٢٠ ألفاً في عام ١٩٨٥، إلى أكثر من ٣٧ ألفاً في عام ٢٠٠٠.

انظر أيضاً:

"التوزيع،" "الدعاية والترويج"، "نظام الاستوديو"، "التليفزيون"، "دور العرض".

مزید من القراءات

FURTHER READING

- Acland, Charles A. *Screen Traffic: Movies, Multiplexes, and Global Culture*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- Franklin, Harold B. *Motion Picture Theater Management*. New York: Doran, 1927.
- Gomery, Douglas. *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- Huettig, Mae D. *Economic Control of the Motion Picture Industry*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1944.
- Hulfish, David S. *Motion Picture Work: A General Treatise on Picture Taking, Picture Making, Photo-Plays, and Theater Management and Operation*. Chicago: American School of Correspondence, 1913.

كتب هذا الفصل: جريجورى إيه وولر

ماركوس ليو

(ولد في نيويورك، بولاية نيويورك، في ٧ مايو ١٨٧٠، توفي في ٥ سبتمبر ١٩٢٧).

ماركوس ليو، الذي أنشأ شركة "إم جى إم"، وواحد من أكثر الشخصيات نجاحًا في صناعة السينما خلال الفترة الصامتة، كان أولاً وقبل كل شيء يعمل في مجال العرض السينمائي. ويقال أنه وصف نفسه بالآتي: "أنا لا أبيع تذاكر لدور العرض".

ولد ماركوس ليو لوالدين مهاجرين في الجانب الشرقي من نيويورك، وانتقل إلى مجال الترفيه التجاري بعد أن عمل في صناعة الثياب. وفي عام ١٩٠٤، اشترك في تأسيس "شركة فودفيل الجماهير"، التي سرعان ما توسعت لتضم العديد من المحلات في مدينة نيويورك، وأيضًا في سينسيناتي في ولاية أوهايو، حيث بنى دار عرض من ١١٠ كرسي في الطابق الثاني من أجل عرض الأفلام.

كان ليو يدير دور عرض النيكلوديون، لكن ترك بصمة فيما يسميه "الفودفيل الرخيص"، وهو العرض الذي يشتمل على أداء حي للفودفيل والأفلام معًا، مقابل ثمن تذكرة غير مرتفع نسبيًا. وفي أول عملياته الكثيرة

للامتلاك، اشترى فى عام ١٩٠٨ "المسرح الملكى" فى بروكلين وقام بتجديده. وامتدت سلسلة دور العرض التى يمتلكها فى نيويورك لتصل إلى أربعين مسرح فودفيل، بما فى ذلك مسارح جديدة فخمة، مثل مسرح ناشيونال دى ال ٢٤٠٠ كرسى. ومع نهاية العقد الثانى من القرن العشرين، امتلك ليو أو استأجر ما يزيد على خمسين دار عرض ضخمة من كندا إلى نيوأورلينز، خاصة فى المدن الكبرى من الشمال الشرقى.

ومثل أساطين الصناعة الآخرين، التزم ليو بتطوير شركة سينمائية متكاملة رأسياً، تسيطر على الإنتاج والتوزيع بالإضافة إلى العرض. وقام بتأسيس شركة ليو فى عام ١٩١٩، واشترى أستوديو مترو ثم شركة أفلام جولدوين. وازدادت أعداد دور عرض ليو إلى ما يزيد على مائة دار عرض من الدرجة الأولى، كان أهمها هو "مسرح ليو" فى ميدان تايمز، ذات ال ٣٥٠٠ كرسى. وفى عام ١٩٢٤ امتلك ليو أستوديو لويس بى ماير فى لوس أنجلس، ليقوم بتأسيس شركة "مترو جولدوين ماير" بحيث تكون شركة ليو هى شركتها الأم. وحتى وفاته فى عام ١٩٢٧، كان ماركوس ليو هو رئيس الشركة. واستمر التوسع فى امتلاك دور العرض، التى شملت بناء دور عرض جديدة فاخرة.

وظل تراث ليو طويلاً بعد وفاته، حيث نجحت شركة "إم جى إم" فى الثلاثينيات. وبعد صدور قرار قضية باراماونت فى عام ١٩٤٨، والذى قضى بأن تتخلص شركات الإنتاج من امتلاك دور العرض، أصبحت شركة ليو فى أواخر الخمسينيات كياناً مستقلاً عن "إم جى إم"، حيث امتلكت أقل من مائة دار عرض. وعبر العشرين عاماً التالية، تخلصت الشركة من الكثير من ممتلكاتها، لكنه احتفظت بعد قليل نسبياً من دور العرض. لكن مع الاتساع

المتزايد واندماج الشركات، أصبحت شركة ليو فى التسعينيات، بسلسلة دور العرض التى تصل إلى ٨٨٥ شاشة التى تملكها، مملوكة لشركة سونى بيكتشرز للترفيه. وباندماجها مع شركة سينبلكس أوديون، أصبحت تمتلك ما يقرب من ثلاثة آلاف دار عرض فى ٤٥٠ موقعًا فى أمريكا الشمالية وأوروبا. وفى عام ٢٠٠٤ احتفلت الشركة بمرور مائة عام على تواجدها فى عالم العرض السينمائى.

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Crowther, Bosley. *The Lion's Share: The Story of an Entertainment Empire*. New York: E. P. Dutton, 1957.

Gomery, Douglas. *The Hollywood Studio System*. New York: St. Martin's Press, 1986.

جريجورى إيه وولر

السينما التجريبية "Experimental Film"

الأفلام التجريبية مختلفة تمامًا عن أفلام هوليوود الروائية الطويلة. ففي فيلم "ضوء الذباب" Moth light (١٩٦٣)، يتحاشى ستان براكيدج (١٩٣٣-٢٠٠٣) تمامًا صناعة الفيلم "العادية" (إنه لا يستخدم حتى الكاميرا)، فهو ينثر بذورًا وعشبًا وذبابًا ميتًا ونحلاً، على الفيلم الخام مباشرة، والنتيجة هي "رقصة" إيقاعية من ثلاث دقائق بين الطبيعة وآلية جهاز العرض السينمائي.

وهناك أنواع عديدة من السينما التجريبية، لكن برغم تنوعها فإن من الممكن تحديد نزعات تساعد على جعل السينما التجريبية نمطًا فيلميًا مميزًا. ويحدد إدوارد سمول ثمانى صفات فى الأفلام التجريبية، وخلال ذلك يحدد الفوارق المهمة بين السينما الطليعية والسينما الهوليوودية.

والسمة الأكثر وضوحًا هي أنه إذا كانت السينما مشروعًا جماعيًا، فإن معظم السينمائيين التجريبيين يتصورون ويصورون أفلامهم ويقومون بمونتاجها وحدهم أو بأقل عدد من طاقم الفنيين، وعادة ما يتولون أيضًا مسئولية توزيع فيلمهم النهائى. إن هذا يعنى أن الأفلام التجريبية يتم صنعها خارج اقتصاديات الصناعة، حيث يقوم السينمائيون أنفسهم بدفع تكاليف الإنتاج (وفى بعض الأحيان بأموال من هبات صغيرة أو تأجير أفلامهم السابقة). إن هذه الطريقة ذات الميزانية الضخمة تحقق لهم الاستقلال: مايا ديرين (١٩١٧-١٩٦١) قامت بشراء كاميرا بوليكس ١٦ مم رخيصة بالمال

الذى ورثته بعد وفاة والدها، واستخدمت هذه الكاميرا لصنع كل أفلامها، وتصنع لنفسها حياة فنية مستقلة تمامًا عن طريقة هوليوود فى الإنتاج.

وعلى عكس الأفلام الروائية الطويلة من التيار السائد، فإن الأعمال التجريبية تكون فى العادة قصيرة، أقل من ثلاثين دقيقة. وهذا يعود جزئيًا إلى ميزانيتها المنخفضة، برغم أن معظم السينمائيين يصنعون أفلامهم القصيرة لأهداف جمالية أيضًا وربما لاقتناص اللحظة العابرة، أو لخلق بصريات جديدة بالكاميرا. كان "الفيلم الثانى" (١٩٦٥) من إخراج بروس كونر قد عرض لأول مرة فى عام ١٩٦٥ فى مهرجان نيويورك السينمائى، وكل ثوانيه العشر تم طبعها كاملة - كقصاصات فيلمية - على ملصق المهرجان. السينمائيون التجريبيون هم عادة أول من يجرب طرقًا جديدة فى صناعة الأفلام، تقوم هوليوود بعد ذلك بتبنيها. فأفلام سكوت بارثليت (١٩٤٣ - ١٩٩٠)، مثل "أوفون" OFFON (١٩٦٧) (يمكن ترجمته إلى "تشغيل إيقاف" - المترجم)، والذى أخرجه مع توم دى ويت، هذه الأفلام كانت أول ما مزج الصورة الكومبيوترية مع الصورة السينمائية، وتركت تأثيرًا على ما قام به دوجلاس ترامبول (ولد عام ١٩٤٢) من عرض ضوئى فى "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨). والعكس صحيح أيضًا، فالسينمائيون الطليعيون مستمرّون فى استخدام تقنيات مثل "بيكسيل فيجن" Pixelvision أو ٨ مم حتى بعد أن تراجعت جماهيريتها. ومثل فيلم "أوفون"، فإن الفيلم التجريبى يركز فى العادة على الصورة المجردة، والمثال الجوهري هو مفهوم ستان براكيديج عن "رؤية العين المغلقة"، ومحاولة أن ننسخ على الفيلم وميض الضوء الذى نراه على جفوننا عندما نغمض أعيننا.

وكما توحى أفلام براكيدج، فإن معظم الأفلام التجريبية تتفادى التواصل اللفظي، لتعطى الأولوية لما هو بصرى. وعلى عكس أفلام هوليوود "المتكلمة"، فإن معظم الأفلام التجريبية صامتة، أو تستخدم الصوت بطرق غير مطابقة للطبيعة. وبالإضافة إلى ذلك فإن معظم الأفلام التجريبية تتجاهل، وتدمر، وتجزئ، قواعد حكاية القصة فى السينما الهوليودية. وبعض الأفلام، مثل "تجريدات مبكرة" (١٩٣٩-١٩٥٦) من إخراج هارى سميث (١٩٢٣-١٩٩١) - تهجر السرد تمامًا، وتركز بدلا من ذلك على خلق مستوى صورة دائم التغير وحافل بالألوان. وعندما تتعامل الأفلام التجريبية مع قصة، فإنها تكون فى العادة قصة تصدم الذوق التقليدى أو تصيبه بالاضطراب. وفى بعض الأحيان، يكون موضوع الأفلام التجريبية هو ذاتها والوسيط السينمائى.

والعديد من الأفلام التجريبية تخرج على واحدة أو أكثر من السمات السابق ذكرها. إن فيلم آندى وار هول (١٩٢٨-١٩٨٧) "إمباير" (١٩٦٤) يستغرق ما يزيد على ثمانى ساعات، وأفلام بيتر هاتون تصور الطبيعة على نحو موضوع، وتتحاشى نزوع السينما الطليعية نحو العالم النفسى الذاتى. ومع ذلك فإن هذه السمات تقدم مرشداً عاماً إلى الطرق التى تختلف فيها الأفلام التجريبية عن الأفلام الروائية الطويلة، كما تقدم مدخلا إلى تاريخ السينما الطليعية.

التاريخ المبكر

العديد من الكتابات المهمة في تاريخ السينما التجريبية الأمريكية، مثل كتاب بي آدمز سينتي "سينما الرؤية"، تبدأ بمناقشة فيلم مايا ديرين "شبكات ما بعد الظهيرة" (١٩٤٣). لكن الأعمال الدراسية الأكثر حداثة كشفت عن حركة سينما طليعية حيوية في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، ذات جذور في الثقافة والفن الأوروبيين. لقد كان فنانون أمريكيون مثل مان راي (١٨٩٠-١٩٧٦) ودادلي ميرفي (١٨٩٧-١٩٦٨) قد عاشوا في فرنسا، وأخذوا استلهاماتهم من الدادائية والسريالية في العشرينيات. فقد صنع راي أول أفلامه "العودة إلى العقل" (١٩٢٣) من أجل حفل سواريه شهير للمدرسة الدادائية، واشترك ميرفي مع فيرنان ليجيه (١٨٨١-١٩٥٥) في الفيلم السريالي "الباليه الميكانيكي" (١٩٢٤). وكانت الابتكارات التكنولوجية، خاصة قيام شركة كوداك في عام ١٩٢٤ بطرح الفيلم ١٦ مم، وكاميرا كوداك السينمائية ١٦ مم سهلة الاستعمال، قد ساعدت على بداية قوية للسينما الطليعية في العشرينيات ("عشاق السينما"، ص ١٨).

وجاء مبدعو هذه الموجة الأولى للسينما التجريبية من مجالات واهتمامات مختلفة. فكان إيليا كازان (١٩٠٩-٢٠٠٣)، وأورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥)، وجريج تولاند (١٩٠٤-١٩٤٨)، قد انشغلوا لفترة من الوقت بالسينما الطليعية. لكنهم حققوا نجاحهم الحقيقي في السينما السائدة. وكان دوجلاس كروكويل رسامًا صحفيًا في مدرسة نورمان روكويل، لكن فيلمه "تتابع شلالات جليز" (١٩٣٤-١٩٤٦) هو رقصة مجردة لأشكال متحركة. والكثيرون من مدرسي السينما ودارسيها (تيودور هاف، لويس جيكونز، جاي ليدا) صنعوا أفلامهم الطليعية أيضًا. لكن برغم هذه الخلفيات

والدوافع المختلفة، فإن معظم ممارسى السينما التجريبية تصوروا أنفسهم هواة وليسوا محترفين، لكن مصطلح "هاو" كان مديحاً وليس تقليلاً من الشأن، إذ أنه يتضمن التزاماً بالفن وليس بالتجارة. وتنقسم أنواع أفلام هؤلاء الطليعيين "الهواة" إلى أنماط فيلمية مميزة، فالعديد منهم يصنعون قصصاً قائمة مستوحاة من مصادر أدبية وحركات فنية، مثل جيمس سيبل واطسون جونيور (١٨٩٤-١٩٨٢) وميلفيل ويبر (١٨٧١-١٩٤٧)، اللذين استوحيا قصصاً من إدجار آلان بو، والتعبيرية الألمانية، وقصص "العهد القديم"، فى فيلم "سقوط منزل الحاجب" (١٩٢٨) و"سدم وعمورة" (١٩٣٣). وهناك أفلام أخرى تحكى قصصاً بشكل ساخر الأنماط الفيلمية، مثل أول أفلام تيودور هاف "قلوب الغرب" (١٩٣١)، والذي يقدم مجموعة من الممثلين كلها أطفال فى محاكاة ساخرة لأفلام الويسترن الصامتة. وصنع السينمائى والفنان جوزيف كورنيل (١٩٠٣-١٩٧٢) أفلاماً جامعية حولت القصص الهوليوودية إلى دراسات فى السريالية، ففى فيلم "روز هوبارت" (١٩٣٦) أخذ كورنيل لقطات من أحد أفلام حرف (ب) لشركة يونيفرسال، والذي يقدم الممثلة المتعاقدة مع الشركة روز هوبارت، ووضع على لقطاتها تسجيلات قديماً لرقصة السامبا، وقام بإعادة مونتاج اللقطات وعرضها من خلال عدسات ذات صبغة حمراء.

وتخلى سينمائيون آخرون عن السرد القصصى، ففيلم "مانهاتا" (١٩٢١) لبول ستراند (١٨٩٠-١٩٧٦) وتشارلز شيلر وهو أول فيلم طليعى ينتج فى الولايات المتحدة، كان أول "سيمفونية مدينة"، وهو النمط الفيلمي للأفلام التسجيلية التى تخلق تداعيات، وتحقق بالحياة فى المدينة، وآلات الحداثة. ومن الأمثلة الأخرى على هذا النمط الفيلمي "صباح فى برونكس" (١٩٣١) من إخراج جاى ليدا، و"السعى إلى السعادة" (١٩٤٠) من إخراج روى بوركرت،

لكن أشهر سيمفونية مدينة على الإطلاق كان "الرجل ومعه الكاميرا السينمائية" (١٩٢٩) من إخراج دزيجا فيرتوف، والذي صنع في روسيا السوفيتية. ومن الأنماط الشائعة للفيلم التسجيلي اللاسردى فيلم الرقصة، مثل "أيدى" (ستيلا سايمون، ١٩٢٦)، و"استيطان" (سارا أريديج، ١٩٤١-١٩٤٦)، وهو الفيلم الذى يستخدم الشكل المبدع لاقتناص استجابة الجسد للموسيقى، وهو استلهم واضح من أعمال مايا ديرين. والإيقاعات هى مركز كل من أفلام الرقص والأفلام التجريبية، وهى الأعمال التى تركز على الموضوعات والأنماط غير المألوفة. ففيلم رالف ستاينز "يد ٢ أ" H_2O (١٩٢٩) (الرمز الكيميائى للماء - المترجم) يصور كيف أن الماء يعكس الضوء فى قطرات المطر والأنهار، وأفلام مارى آن بوت، ودونيل جرانت هى لوحات فى حالة حركة، ورقصات للألوان والأشكال بدلا من الجسد الإنسانى.

وكانت هناك أربع منافذ لعرض السينما التجريبية المبكرة. وعلى سبيل المثال فى الولايات المتحدة، كانت "دور السينما الصغيرة" التى ظهرت خلال العشرينيات والثلاثينيات لعرض برامج من الكلاسيكيات القديمة والأفلام الأوروبية، تعرض أحيانا أفلاما تجريبية قصيرة قبل الأفلام الطويلة. فكان فيلم "حياة وموت ٩٤١٣ - إضافة هوليوودية" (١٩٢٨) يعرض مع الفيلم الألمانى الهندى المشترك "ضوء آسيا" (١٩٢٦) فى نقابة السينما فى فيلادلفيا، وفيلم رومان فرويليتش "سجناء" (١٩٣٤) كان يتبع عرضه "السويد، أرض الفايكينج" (١٩٣٤) فى "المسرح الصغير" فى بالتيمور (عشاق السينما، ص ٢٤). وفى بعض الأحيان كانت الأفلام الطليعية القصيرة تعرض فى نفس البرنامج مع أفلام هوليوود الروائية الطويلة. كما كانت المعارض الفنية أحد المنافذ الأخرى لعرض الأفلام التجريبية، كما فى عروض "رابطة العمال السينمائية والفوتوغرافية"، وهى فرع من الحزب الشيوعى، التى كانت تعرض بانتظام أفلاما من كل الأنواع من خارج التيار السائد. لكن المكان الأكثر أهمية لعرض الأفلام الطليعية خلال تلك الفترة كان "رابطة سينما

الهواة" (ACL) التي تأسست في مدينة نيويورك في عام ١٩٢٦، وقامت بتوزيع الأفلام الطليعية المهمة على مستوى قومي، ونظمت مسابقات للسينمائيين الهواة لاختيار "أفضل عشرة أفلام"، ونشرت مديحًا مفرطًا للأعمال التجريبية في مجلتها "السينمائيون الهواة". وكما تشير باتريشيا زيرمان، فإن نشاطات الرابطة كانت مجرد جزء صغير من ظاهرة سينما الهواة: "لقد توصلت جريدة نيويورك تايمز إلى أن هناك ما يزيد على مائة ألف سينمائي منزلي في عام ١٩٣٧، وخمسمائة خدمة لتأجير الأفلام للمشاهدة في المنزل" (زيرمان في كتاب هوراك، ص ١٤٣). وليس من الغريب أن السينمائيين التجريبيين في تلك الفترة تبَنوا مصطلح "هواة" بقدر كبير من الترحيب. ومع ذلك فإن معظم هذه النشاطات اختفت عندما تركت فترة الكساد الكبير تأثيرها. وبرغم أن العديد من السينمائيين التجريبيين المهمين - مثل أرليدج، وبوركار، وكورنيل - بدأوا في صنع أفلام في النصف الثاني من الثلاثينيات، فسوف تمضي عشر سنوات أخرى قبل أن يتمكن جيل جديد من السينمائيين الطليعيين من بناء أنظمة للإنتاج والتوزيع والعرض تصل إلى مستوى ما كانت عليه حركة سينما الهواة.

جماليات ما بعد الحرب

في فترة ما بعد الحربين، كان المنفذ الأكثر أهمية لعرض الأفلام التجريبية هو نوادي السينما، وهي منظمات لهواة السينما الذين يريدون تأجير ومناقشة الأفلام غير العادية. وكانت أولى فترات ازدهار نوادي السينما قد ظهرت في فرنسا خلال العشرينيات، كمنافذ لعرض الأعمال التأثيرية لفنانين طليعيين مثل جيرمين طولاك (١٨٨٢-١٩٤٢) وجان إيستين (١٨٩٧-١٩٥٣). وصنع لوى بونويل "كلب أندلسي" (١٩٢٩) بالتعاون مع الفنان التشكيلي سلفادور دالي. وكان هانز ريشتر، وفايكينج إيجلينج،

وأوسكار فيشينجر، وجون جوست، وجان كوكتو، من سينمائيين طليعيين عديدين عملوا في أوروبا.

وفي الولايات المتحدة كان أول نادٍ من هذا النوع هو "الفن فى السينما"، الذى كان يشرف على عروضه فرنك ستاواشر فى متحف سان فرانسيسكو للفن، وقد تأسس هذا النادى فى عام ١٩٤٧، وقام ستاواشر بمساعدة أموس ومارسيا فوجيل للبدء فى نادى "سينما ١٦" فى مدينة نيويورك، وطوال ستة عشر عامًا (١٩٤٧-١٩٦٣) أشرف فوجيل على برامج تتضمن أفلامًا تجريبية قصيرة، مثل فيلم كينيث أنجر (ولد عام ١٩٢٧) "ألعاب نارية" (١٩٤٧)، وفيلم بروس كونر "فيلم" (١٩٥٧)، مع أفلام تسجيلية، أفلام تعليمية قصيرة، وأفلام فن، ومناسبات خاصة تقدم متحدثين مثل الكاتب المسرحى آرثر ميللر، والمخرج ألفريد هيتشكوك. وفى عام ١٩٥٠ قامت عائلة فوجيل بالبدء فى توزيع الأفلام التجريبية فى أنحاء البلاد (أساسًا للكليات ونوادى السينما الأخرى) من خلال "سينما ١٦". وبرغم المصاعب المالية التى أرغمتها على إغلاق "سينما ١٦" فى عام ١٩٦٣، فإن أثرهما ظل باقياً وعميقاً.

ومن منافذ العرض الأخرى بالإضافة إلى نوادى السينما كانت هناك الكليات، ومعارض ومتاحف الفن، والحانات. وفى بعض الأحيان كان أحد السينمائيين المغامرين يعرض هذه الأفلام فى قاعة للسينما السائدة. وعلى سبيل المثال قامت مايا ديرين بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٤٩ بتأجير قاعة "بروفينستاون بلاى هاوس" ذات المائتى كرسي، لثمان مرات، لبرامج لعرض أفلامها. ومع تزايد فرص عرض الأفلام الطليعية، بدأت نزعات فى الظهور والتشكل. فخلف نموذج ديرين، قام العديد من السينمائيين فى أعقاب الحرب

مباشرة بصنع قصص سريلية تحتشد بتتويجات عن الأحلام. واشترك سيدنى بيترسون (١٩٠٥-٢٠٠٠) وجيمس بروتون (١٩١٣-١٩٩٩) فى صنع فيلم "ترنيمة خزفية" The Potted Psalm (١٩٤٦)، وهو قصة فضفاضة تقدم شواهد قبور، ومانيكانات، ورموزًا غير عقلانية أخرى. وكانت أفلام بيترسون التالية، مثل "القفص" (١٩٤٧)، و"حذاء من الرصاص" (١٩٤٨)، تجمع بين صور مثيرة للاضطراب، وسرد يتكرر فى نوع من الوسواس القهرى. وضع بروتون أول أفلامه "عيد الأم" فى عام ١٩٤٨، وعبر أربعة عقود من الأفلام انتقلت أعماله من التأكيد على الكوميديا الحسية الغربية، إلى الاحتفاء الصريح بالجنسية المثلية. وكان ديلارد ماس (١٩١١-١٩٧١) واحدًا ممن عملوا فى السرد التجريبي فى فترة ما بعد الحرب، وكان فيلمه "جغرافية الجسد" (١٩٤٦) يحول اللقطات القريبة للجسد الإنسانى إلى رحلة فى قارة سريلية. وأول أفلام ستان براكيدج "فاصل" (١٩٥٢)، كان قصة رومانسية بأسلوب ديرين، لكنه سرعان ما انطلق فى اتجاهات جديدة.

كما كان فن التحريك جزءًا حيويًا من السينما الطليعية فى فترة ما بعد الحرب. وكان من أغزر هؤلاء إنتاجًا روبرت برير (ولد عام ١٩٢٦)، الذى صنع ما بين عامى ١٩٥٢ و ١٩٧٠ فيلمًا واحدًا على الأقل كل عام. كما كان جيمس (١٩٢١-١٩٨٢) وجون هويتى (١٩١٧-١٩٩٥) رائدين فى الأفلام المولدة كومبيوتريًا، وأعطاهما نجاحهما فرصة لصنع أفلام كارتون لشركة "يو بى إيه" للسينما السائدة، ولصنع تأثيرات بالتحريك فى فيلم ألفريد هيتشكوك "دوار" (١٩٥٨). وقام الفنان الأسترالى لين لاي (١٩٠١-١٩٨٠) بالرسم مباشرة على الشريط السينمائى فى أفلام مثل "صندوق ألوان" (١٩٣٥) و"جزريات حرة" Free Radicals (١٩٥٨). وتطورت عروض

الضوء التى قدمها جوردان بيلسون (ولد عام ١٩٢٦) فى سان فرانسيسكو إلى أفلام متناثرة بالبوذية وذات أنماط سيمترية، مثل "ماندالا" (١٩٥٣) و"سحر" Allures (١٩٦١).

واستكشف العديد من سينمائى ما بعد الحرب الشكل السينمائى بطرق مختلفة عن فن التحريك. وكان بروس كونر قد بدأ حياته الفنية كنحات، لكنه اشتهر بأنه صاحب فكرة ومونتاج أفلام "اللقطات التى عثر عليها"، والتى تقوم بمونتاج لقطات موجودة سابقاً فى تجميعات جديدة وغريبة. وفى فيلمه "فيلم"، يقلب توقعاتنا حول السبب والنتيجة (ويجعلنا نضحك) بأن يجاور - على سبيل المثال - بين لقطة لجندى ألمانى يحدق فى منظار غواصة، وصورة لفتاة ترتدى المايوه البيكىنى وتحدق فى الكاميرا. وأفلام كونور الأخرى تقوم بمونتاج غير معتاد للقطات مصورة حديثاً، ففى فيلم "فيفيان" (١٩٦٣) يصور كونور صديقه فيفيان كيرتز فى بيئات وأماكن مختلفة، مثل معرض فنى، أو فى غرفتها، ثم يقوم بالمونتاج فى تدفق حيوى للصور يعلق على طبيعة التجسيد الفوتوغرافى، كما يستخدم الفيلم شريط صوت من موسيقى البوب، مثل أفلام كونور الأخرى، مثل "شعاع كونى" (١٩٦١)، و"شبه منغولى" Mongoloid (١٩٧٨)، وتزامن كونور بين المونتاج والإيقاع الموسيقى هو أصل الفيديو الموسيقى. (الذى نطلق عليه "الفيديو كليب" - المترجم).

وتستخدم مارى مينكين (١٩٠٩-١٩٧٠) التصوير الذى يستخدم مرور الزمن كمركز شكلى للعديد من أفلامها. (يعتمد هذا التكنيك على التصوير بالغالب، الكاميرا تركز مثلاً على زهرة تتفتح، وتلتقط كادراً واحداً كل ساعة، أى أن الأربعة والعشرين كادراً يتم تصويرها فى يوم كامل، وعند

العرض بالسرعة المعتادة تستغرق هذه الكادرات ثانية واحدة نرى فيها الزهرة تنفتح - المترجم). كانت مينكين أحد أفراد فريق أندرجراوند نيويورك، وعملت في أفلام لكل من وار هول، وديرين، وزوجها ويلارد ماس، كما صنعت أفلامًا تستخدم نماذج مصغرة وتكثف الزمن. وفيلمها "لعب القمر" Moon play (١٩٦٢) تجميع للقمر وهو بدر كامل، تم تصويره عبر أعوام عديدة، كما وصفت مينكين فيلمها "اذهب! اذهب! اذهب!" (١٩٦٢-١٩٦٤) بأنه "تسجيل بطريقة مرور الزمن ليوم في حياة مدينة".

وكان المضمون الثوري بالإضافة إلى الشكل مشتركاً في طليعية ما بعد الحرب، خاصة الأفلام التي تعالج المثلية الجنسية. وربما كان "أعزب" وأشهر فنان سينمائي تجريبى فى تلك الفترة هو كينيث أنجر، الذى صنع عمله الرائد "أعمال نارية" وهو فى السابعة عشر من عمره، والفيلم مزيج من المثلية الجنسية، والسادومازوكية، والبحارة، وتقدم نهاية الفيلم بحاراً يشعل شمعة رومانية بين ساقيه. (عرض الفيلم عدة مرات فى جمعية "سينما ١٦"، عادة كجزء من برنامج "أفلام ممنوعة"، كما أن أموس فوجيل كان يوزع أفلام أنجر). وفيلم أنجر الملحمى "ارتفاع برج العقرب" (١٩٦٣) يربط بين الجنسية المثلية وعبادة الشيطان، فالجنسية المثلية عند أنجر (كما كانت عند جان جينيه) تعنى رفض الأعراف التقليدية، واعتناق ما هو هدام ومتحلل، ويجاور الفيلم بين وقائع ثقافة راكبي الدراجات النارية فى كاليفورنيا، وشريط صوت موسيقى الروك، بطرق تستبق الفيديوهاات الموسيقية كما كانت تفعل أفلام كونر. وتتعامل أفلام أنجر مع الجنسية المثلية باعتبارها انتهاكاً بطبيعتها، على عكس أفلام جريجورى ماركوبولوس (١٩٢٨-١٩٩٢) التى تضع المثلية الجنسية فى سياق كلاسيكى. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "عاطفة

حرقية" Iliac Passion (١٩٦٧) يقدم مجموعة من أعضاء الجماعات المثلية الجنسية المشبوهة في نيويورك خلال الستينيات - آندى وار هول، جاك سميث، تيلور ميد - بوصفهم شخصيات أسطورية تشبه بوسايدون وأورفيوس. كما ارتاد ماركوبولوس أسلوب مونتاج اللقطات المبعثرة التي تحتوى على كادرات مختلفة، مما يجعل لأفلامه نسيجاً متيناً كثيفاً من الأوهام، الكلاسيكية وغيرها.

وبينما يستكشف ماركوبولوس الارتباطات العميقة بين النزعة الجنسية والأسطورة، فإن جاك سميث يحول الثقافة الجماهيرية لتكون الخلفية الغربية الخاصة بأفلامه. وفي أعقاب لقائه مع السينمائيين التجريبيين كين جيكوبز (ولد عام ١٩٣٣) وبوب فلايشنر في منهج لدراسة السينما في نيويورك في عام ١٩٥٦، اشترك سميث مع جيكوبز في سلسلة من الأفلام، تتضمن "موشى بالنجوم حتى الموت" (١٩٥٨/٢٠٠٤)، و"طعنات صغيرة في السعادة" (١٩٥٩)، وهى الأفلام التى تتخلى عن الحبكة، وتسمح لسميث بأن يتقمص شخصيات أمام الكاميرا. والسحر والنرجسية فى هذا التناول يجدان التعبير المثالى عنهما فى فيلم جيكوبز وفلايشنر وسميث "الكوبرا الشقية" (١٩٦٣)، حيث يلقي سميث "مونولوجاً" لصورته فى المرآة. وبعد خصام بين سميث وجيكوبز، أخرج سميث عدة أفلام بنفسه، أشهرها "كائنات مشتعلة" (١٩٦٣)، وهى يوميات مجنونة للعريضة، تحتشد بمشاهد تحاكي الاغتصاب، وزلازلا زائفاً، وهو الفيلم الذى اعتبر ماجناً وفاسقاً فى محكمة جنائيات نيويورك. وحتى عندما استمر سميث فى صنع مثل هذه الأفلام، مثل فيلمه الذى لم يكتمل "حب عادى" (بدأه فى عام ١٩٦٤)، و"لا رئيس" (١٩٦٨)، تحول شيئاً فشيئاً إلى فنون الأداء، وأظهر فى مقطوعات مسرحية، وعروض

بالشرائح، وتجارب في "السينما الممتدة"، حبه لنجمات هوليوود من الدرجة العاشرة (خاصة ماريا مونتيز)، وللسياسات الراديكالية، وذلك في "أنا كنت يفوى دى كارلو رجلا بالنسبة لمالك الأندرجراوند المحفوظ" (١٩٨٢).

الستينيات

تستحق الستينيات قسمها الفرعى الخاص بها أساساً؛ بسبب آندى وار هول، الذى بدأ فى صنع أفلامه المبهجة من مقاس ١٦ مم، وذات الالتقاطات الطويلة، فى عام ١٩٦٣، والتى جذبت جماهيريتها خلال هذا العقد الاهتمام إلى الأفلام التجريبية ككل. وبالإضافة إلى ذلك، فإن تزايد الثقافة اليسارية المضادة خلال العقد، وتزايد توزيع الأفلام من خارج التيار السائد، أديا إلى تزايد مستمر فى عدد الفنانين الذين يصنعون أفلاماً طليعية آنذاك. ومن أهمهم بروس بيلى (ولد عام ١٩٣١)، كين جيكويز، والأخوان كوشار (جورج، ولد فى عام ١٩٤٢، ومايك، ولد فى عام ١٩٤٢)، وروبرت نيلسون، وستان فاندرييك (١٩٢٧-١٩٨٤)، ومايكل سنو (ولد عام ١٩٢٩)، وجويس ويلاند (١٩٣١-١٩٩٨). ومع ذلك فإن الكثير من فضل انتشار الإبداع فى الستينيات فى الولايات المتحدة يعود إلى يوناس ميكاس (ولد عام ١٩٢٢).

ولد ميكاس فى ليتوانيا، ونشر عدة كتب فى الشعر والاستكشافات الأدبية، وقضى زمناً فى الأشغال الشاقة وفى مخيمات المشردين خلال الحرب العالمية الثانية، قبل أن يهاجر وأخوه أدولفاس إلى الولايات المتحدة فى عام ١٩٤٧. وسرعان ما التصق بنادى "سينما ١٦"، حيث قام بتصوير لقطات سوف تظهر فى فيلمه من قالب اليوميات "ضائع ضائع ضائع" (١٩٧٥). وفى يناير ١٩٥٥ بدأ إصدار "فيلم كالتشر" (الثقافة السينمائية)،

"مجلة السينما الأمريكية المستقلة"، التي تضمنت موضوعاتها الأولى سينما هوليوود الكلاسيكية (نشرت مقالات أندرو ساريس الأولى عن سينما المؤلف)، وسينما الفن العالمية، والمقالات النقدية التي يكتبها ميكاس بنفسه. وخلال سنوات قليلة، صبت المجلة اهتمامها على السينما الطليعية، وأصبح ميكاس أقوى مناصر للسينما التجريبية.

وخلال الستينيات، ساعد عموده الأسبوعي "يوميات السينما" في جريدة "فيلدج فويس"، على شهرة السينمائيين التجريبيين، والمناسبات التي تعرض فيها أفلامهم، وكان ميكاس نفسه واحدًا من هؤلاء السينمائيين، وكان فيلمه الروائي الطويل "مدافع الأشجار" (الذي شارك في إخراجِه أدولفاس) قد عرض في عام ١٩٦١، وعرض فيلمه التسجيلي عن مسرحية "السجن" في عام ١٩٦٤، وفيلمه الطموح من قالب اليوميات "والدين" في عام ١٩٦٩. وأنشأ في عام ١٩٦٤ "سينماتيك السينمائيين"، كنافذة عرض للسينما الطليعية الأمريكية التي ضمت أيضًا فنانين طليعيين من مجالات أخرى. وقام مع شيرلي كلارك (١٩١٩-١٩٩٧) وليونيل روجوزين (١٩٢٤-٢٠٠٠)، بالبدء في "مركز توزيع السينمائيين"، والذي كان يأمل أن يمد دور العرض باستمرار بأعمال تجريبية. وبرغم فشل السينماتيك ومركز التوزيع، فقد أسس ميكاس في عام ١٩٧٠ "أرشيف جميع الأفلام"، وهو متحف/مسرح/ترميم مكرس للأفلام التجريبية. وبرغم تصاعد الجدل خلال تاريخ هذا الأرشيف - وربما كان الأشهر هو محاولة وضع قائمة بالأفلام "الضرورية" التي يجب أن تظل في عروضه الدائمة - فإن الأرشيف ما يزال باقيا حتى اليوم، كإشارة وفاء للالتزام ميكاس بالسينما الطليعية.

وربما كان أهم إسهام لميكاس فى عرض السينما التجريبية هو فيلم منتصف الليل، والذي عرض فى مسرح تشارلز فى مناهاتن بين عامى ١٩٦١ و ١٩٦٣، حيث كان المتفرج إما أن يدفع ثمن التذكرة، أو يجلب بكرة سينمائية لكى تعرض، وكان ميكاس يضيف إليها أفلامًا لماركوبولوس، ومينكين، وجيكوبز، وآخرين. وفى نهاية هذا العقد، قام صاحب المشروعات مايك جيتز بإعادة إحياء نموذج فيلم منتصف الليل، عندما استخدم الارتباطات العائلية لكى يبدأ "سينما ١٢ الأندرجراوند". فقد كان خاله، لوميس شير، مالك سلسلة من دور عرض سينما الفن فى الغرب الأوسط، وأقنعه جيتز بعرض برامج منتصف الليل للأفلام طليعية قصيرة فى العديد من هذه الدور، وكان يجلب الأفلام التجريبية من مراكزها فى مدينة نيويورك، وسان فرانسيسكو، ليعرضها فى أنحاء عديدة من البلاد. وعلى سبيل المثال فى عام ١٩٦٧، ساحت فرصة للمشاهدين فى المدينة الجامعية فى شامبين بولاية إيلينويس لمشاهدة فيلم كونر "فيلم"، وفيلم فاندريك "موت التنفس" (١٩٦٤)، وفيلم ستورم دى هيرش "الملكة المخدرة" (١٩٦٥)، وفيلم مايك كوشار "خطايا أشباه اللحم البشرى" (١٩٦٥). وكانت عروض ميكاس فى مسرح تشارلز، وعروض جيتز فى "سينما ١٢ الأندرجراوند" نماذج سابقة مهمة لعروض منتصف الليل فى السبعينيات، التى تركزت حول أفلام الثقافات الخاصة، مثل "عرض فيلم الرعب لموسيقى الروك" (١٩٧٥) و"الرأس المحاة" (١٩٧٧).

وأدت رعاية ميكاس للسينما الطليعية إلى تزايد كبير فى عدد "مؤلفى" السينما التجريبية. وفى أعمال مثل "قداس إلى داكوتا سيوكس" (١٩٦٣) - (١٩٦٤)، و"بيللى السريع" (١٩٦٧-١٩٧٠)، يمزج بروس بيللى بين حبه للغرب الأمريكى، وثقافية شعبية مستلهمة من براكيدج. وفى فيلمه الأشهر

"شارع كاسترو" (١٩٦٦)، يستخدم ببلى طبعًا متعددًا للصورة لكي يحتفى بالحي الذي ينتمى إليه فى سان فرانسيسكو، كما أن "كل حياتى" (١٩٦٦) يتألف من لقطة واحدة ذات ثلاث دقائق (لقطة تراك عبر سور، وتنتهى بحركة بانورامية إلى أعلى نحو السماء)، ويقتصر ذلك الضوء الفاتن فى الأماكن الخلوية فى كاليفورنيا. وكان ببلى قد شارك أيضًا فى تأسيس "سينما كانيون" فى عام ١٩٦١، وهو برنامج عرض تطور ليصبح أكبر موزع للأفلام التجريبية فى الولايات المتحدة. أما كين جيكونز، فبعد أن اشترك مع جاك سميث فى بعض الأفلام، فإنه صنع عددًا من الأفلام الطليعية، مثل "توم، توم، ابن الزمار" (١٩٦٩)، ثم بدأ فى البحث فى مجال المؤثرات البصرية والخداع البصرى، وهو ما أفضى به إلى عروض "الجهاز العصبى"، وهى ارتجالات "تُشغل" فيها جيكونز آلتى عرض بطرق توضح كيف أن السمات المختلفة للوسيط السينمائى (الوميض، والعدسات، وإسقاط الضوء) يمكن أن تشكل الصور وتغيرها. أما الأخوان كوشار - جورج ومايك - فقد نشأ فى برونكس، وعندما كانا مراهقين استخدمتا كاميرا ٨ مم لتصوير تنويعاتهما سقيمة الذوق لأفلام هوليوود الميلودرامية. ثم قدما ملحم صغيرة مثل "كنت مراهقًا" (١٩٦٠)، و"قطة بوسى على سطح صفيح ساخن" (١٩٦١)، فى عروض مفتوحة للسينمائيين الهواة، حيث جذبا الاهتمام من جانب الفنانين الطليعيين. ثم انتقلا فى أفلامهما التالية إلى ١٦ مم، لكن أفلامهما ظلت تتسم بمسحة غير محترفة، خشنة، غير أنها أسرة، وتتضمن بشكل خفى انقلابًا فى معايير "الجودة" الهوليوودية. وبعد منتصف الستينيات، عمل كل منهما على حدة، وصنع مايك أفلامًا قليلة منذ ذلك الحين، بينما كان جورج غزير الإنتاج على نحو مدهش، ليصنع أفلامًا وشرائط فيديو بمعدل فيلمين على الأقل كل عام.

أما أكثر من أثار الجدل في السينما الطليعية فكان روبرت نيلسون، فيلمه "بطيخ" (١٩٦٥) الذي كان فيلمه الثاني، وهو خليط فوضوى من النكات والصور التى تضم بطيخاً مصحوباً أحياناً بشريط صوت عنصرى لستيفن فوستر. وكان فيلمه الأهم "جبن بالفطريات" (١٩٧٠)، الذى كان محاكاة ساخرة قاسية للسينما البنيوية، ونموذجاً مثاليًا لميل نيلسون إلى أن يحشد أفلامه بالاستطرادات العنثية المجنونة. وكانت كارولى شنيمان (ولدت عام ١٩٣٩) مشهورة بفن الأداء، وصنعت عدة أفلام سيرة ذاتية طليعية مهمة، تتضمن "انصهارات" (١٩٦٧)، وهو صورة عن حياتها الجنسية مع المؤلف الموسيقى جيمس تينى، وكان براكيدج قد أوحى لها أن تقوم برسمه مباشرة على الفيلم الخام لتعبر عن بهجة وحيوية ممارسة الحب. وبينما كان وارين سونبيرت (١٩٤٧-١٩٩٥) يدرس السينما فى جامعة نيويورك، قام بتصوير عدة أفلام يوميات، من بينها "أين ذهب حبنا؟" (١٩٦٦)، "قاعة المرايا" (١٩٦٦)، "الشريير والجميلة" (١٩٦٧)، وهى تجمع بين شريط صوت موسيقى البوب، ولقطات مختلصة قام بتصويرها فنانون من مانهاتن فى الستينيات مثل رينيه ريكارد وجيرالد مالانبا. ومع فيلم "تجارة العمل" (١٩٧١) تحول سونبيرت إلى نوع أكثر صرامة من السينما يعتمد على الصمت، ولقطات شديدة القصر، وتتناقضات بصرية. وأفلامه الأخيرة مثل "ولاءات منقسمة" (١٩٧٨) و"شرف وطاعة" (١٩٨٨)، تستخدم هذا الشكل الصارم لخلق صور عن عالم يحتشد بالاعتراب والأسى، وتوفى سونبيرت بالإيدز فى عام ١٩٩٥. وكان ستان فاندربيك رائدًا فى استخدام الصورة الكومبيوترية، والتحرك بالكولاج، وأفلام تجمع لقطات من أفلام سابقة. وكان تحريك تيرى جيليام بالقص واللصق فى "السيرك الطائر لمونتى بايثون" مستلهمًا من فيلم "خيال علمى" (١٩٥٩) لفاندربيك، والعديد من أفلام فاندربيك المبكرة كانت هجاء ساخرًا فى شكل الكولاج. وفى أواخر الستينيات

اشترك فاندربيك مع كينيث نولتون من "معامل بيل للتلفراف" ليصنع بعض الأفلام الأولى المولدة كومبيوترياً، كما شهد دار سينما طليعية، وهى قبة سينمائية فى ستونى بوينت بنيويورك، مجهزة لعرض أفلامه التى تتطلب عدة آلات عرض فى وقت واحد.

وفى كندا، قامت الفنانة التشكيلية جويس ويلاند (١٩٣١-١٩٩٨) بصنع أفلام ذات حس فكاهى لاذع، تستبق العديد من الأفلام البنيوية مثل "حياة وغذاء فأر فى أمريكا الشمالية" (١٩٦٨) الذى يجاور بين لقطات لفأر، وشريط صوت يحكى عن الفئران باعتبارها أبطالاً لحكايات عن القمع السياسى والتحرر. وبعد أن صنعت الفيلمين الطليعيين "العقل قبل العاطفة" (١٩٦٨-١٩٦٩) و"بيير فالير" (١٩٧٢)، كرست أفلامها للقضايا الكندية، لتصل إلى جمهور أوسع مع فيلمها الروائى الطويل النسوى "الشاطئ البعيد" (١٩٧٦).

وخلال تلك الفترة، تم صنع العديد من الأفلام التجريبية المهمة خارج الولايات المتحدة. لقد كان نورمان ماكلارين (١٩١٤-١٩٨٧) يصنع منذ الثلاثينيات حتى الثمانينيات أفلاماً بارعة قصيرة بالتحريك والتمثيل الحى لهيئة السينما القومية فى كندا. كما أن الفيلسوف الفرنسى جى ديبور صنع العديد من الأفلام، مثل "مرور عدد من الناس خلال فترة قصيرة من الزمن" (١٩٥٩)، و"تقد الانفصال" (١٩٦١)، والتى تهدف لاستثارة توقعات الجمهور التقليدية، وتشريح تلاعب وسائل الإعلام الجماهيرية. وفى اليابان كان تاكاهايتو إيمورا (ولد عام ١٩٣٧) قد بدأ سلسلة من الأفلام القصيرة الفضائحية بفيلم "الحب" (١٩٦٢).

ثلاثة أنواع من السينما التجريبية

فى أواخر الستينيات اتخذت السينما التجريبية توجهاً جمالياً جديداً. ففي مقالة نشرت فى "فيلم كالتشر" فى عام ١٩٦٩، حدد الناقد بى آدامز سببىتى الفيلم البنىوى باعتباره "الرابطه القوية لمضمون وشكل يهدفان لاستكشاف أوجه المادة" (فيلم كالتشر ريدر، ص ٣٢٧)، وهو ما يصبح واضحاً بعد مقارنة هذه الأفلام بتقاليد السينما الطليعية السابقة. ففي أفلام براكيدج وببلى، يعتمد الإيقاع على ما تم تصويره، أو على التدايعيات الممكنة من خلال التلاعب بالشكل. وعلى سبيل المثال فى فيلم "نافذة ماء طفل يتحرك" (١٩٦٢)، تقوم قطعات براكيدج المونتاجية السريعة بتجزئى الزمن، والربط بين بطن زوجته الحامل جين بولادة طفلتهما. وعلى النقيض فإن الأفلام البنىوية لا تحتوى على "إيقاع" بقدر ما تصنع أنظمة - كما يقول عنها سببىتى تقدم المضمون فى "مختصر ضئيل" (السابق، ص ٣٢٧). الفرجة على فيلم بنىوى إذن تشبه إلى حد ما الفرجة على سلسلة من أوراق الدومينو: فعندما تقع الورقة الأولى يتوجه اهتمامنا إلى الطريقة التى سوف يستجيب بها نظام أوراق الدومينو كلها، وليس إلى الأوراق ذاتها. ويعتبر سببىتى أن أفلام "مصنع آندى وار هول" مثل "النوم" (١٩٦٣) و"الأكل" (١٩٦٣) سوابق مهمة للسينما البنىوية، خاصة فى اعتمادها على الأداء المرتجل وأوضاع الكاميرا الثابتة. وفى أواخر هذا العقد، تحول السينمائيون الطليعيون إلى السينما البنىوية. وفيلم مايكل سنو المهم "الطول الموجى" (١٩٦٧) مبنى حول لقطة زووم تستمر خمساً وأربعين دقيقة تتحرك من لقطة واسعة لدور علوى فى نيويورك إلى لقطة قريبة إلى صورة لأمواج المحيط على جدار بعيد فى شقة هذا الدور العلوى واستمر سنو فى استكشاف تغيرات الكادر فى "جبهة

وذهاباً" (١٩٦٩)، وهو لقطة لفصل دراسي تم تصويرها بكاميرا تتحرك حركة بانورامية متسارعة، وقى فيلم "المنطقة المركزية" (١٩٧١) لوحة لمنظر خلوى فى شمال مقاطعة كويبك تم تصويرها بواسطة آلة تدور فى سلسلة آلية من حركات البانوراما الدائرية.

وقام الناقد ديفيد جيمس بتحديد أصل السينما البنيوية فى "اختزالات ثورية سينمائية" للحركة الفنية "فليكساس" فى الستينيات، مثل أعمال نام جون بيك (١٩٣٢-٢٠٠٦)، "تأمل يوجا للسينما" (١٩٦٤)، وهو إسقاط على الشاشة لسطح مضئ فارغ، يظهر فيه أحياناً بعض الخربشات والتراب، وهو عمل يشير إلى سينما منشغلة بسماتها الشكلية الخاصة بها. وأفلام فليكساس، والأفلام البنيوية التى نتجت عنها، تستكشف الطبيعة المادية للسينما كوسيط فنى، والمراحل المختلفة لعملية الإنتاج. وعلى سبيل المثال فإن بيتر كوبيلكا (ولد عام ١٩٣٤) صنع فيلم "أرنولف راينر" (١٩٥٨-١٩٦٠)، وصنع تونى كونراد "ارتعاشة الضوء" (١٩٦٦)، وهى أفلام تتألف فقط من تبادل كادرات الأبيض والأسود من أطوال مختلفة، لاستكشاف المؤثرات الضوئية لارتعاشة الضوء. وأفلام بول شاريتس (١٩٤٣-١٩٩٣) مثل "فيروس سدس الشعاع" (١٩٦٦)، تضيف الألوان، والخربشات على الفيلم الخام، وتضيف أيضاً صوراً لوجوه تظهر وتختفى مثل ارتعاشة الضوء. وتشوه المكان من خلال تغيير البعد البؤرى للعدسة هو موضع فيلم إيرنى جيهر (ولد عام ١٩٣٤) "سرعة هادئة" (١٩٧٠)، الذى يجاور بين لقطة عامة لممر خال بلقطات لنفس الممر بينما تقترب الكاميرا فى حركة زووم. وفيلم لارى جوتهايم "لقطات لحظيرة" (١٩٧١) يستكشف طبيعة التجسيد والنسخ السينمائي بواسطة تصوير منظر خلوى فى ظروف ضوء متغيرة وبأفلام خام مختلفة.

وفيلم جيه جيه ميرفى "جيل الطبعة" (١٩٧٣-١٩٧٤) يستخدم قصاصة فيلمية من دقيقة واحدة ليتلاعب بها خمسين مرة، وخلال ذلك يحولها إلى شئ مجرد. (يقوم ميرفى أيضًا بتشويه الصوت، وفي أحد تحولات القصاصة تتشوه الصورة ويصبح الصوت أوضح، وفي تحول آخر يحدث العكس). وفي بريطانيا كان مالكولم لى جريس، وبيتر جيدال، وفي ألمانيا كان فيلهلم وبريجيت هاین، يعملون بتلك الطريقة.

ويتناول "الفيلم حيث تظهر أرقام حافة الكادر، وثقوب الشريط، وذرات التراب" (أوين لاند، ١٩٦٦)، مسألة حبيبات الصورة السينمائية وذرات التراب عليها، ويركز على دور النجومية الذى قامت به واحدة من أهم ممثلى السينما الذين تم تجاهلهم، وهى "الفتاة الصينية" التى يستخدمها عمال المعامل للتأكد من وجود النسخة. ويحل فيلم كين جيكوبز "توم، توم، ابن الزمار" (١٩٦٩) فيلمًا قصيرًا يعود إلى عام ١٩٠٥ ويحمل نفس الاسم، فيسرع بالمادة الأصلية ويحركها إلى الوراء، أو بالاقتراب بحركة الزووم على أجزاء من "الميزانسين" إلى درجة تصبح فيها الصورة مجرد نقاط ضوء تجريدية وذات حبيبات واضحة. وطبيعة العرض ذاتها هى موضوع فيلم "خط يحدد مخروطًا" (أنطونى ماكال، ١٩٧٣)، والذى يطلب من الجمهور أن يقف فى معرض ويراقب آلة عرض تلقى شعاعًا ضوئيًا يشكل ببطء (عبر ما يزيد على نصف ساعة) الشكل الذى يتحول إلى مخروط.

وأهم سينمائى بنيوى هو هوليس فرامبتون (١٩٣٦-١٩٨٤)، الذى بدأ حياته الفنية بسلسلة من الأفلام التى تستكشف استخدام أقل العناصر السينمائية الأساسية. وينظم فيلم "كتاب تعليمى مبدئى عن الأسلحة" (١٩٦٦) صورًا لفنانى نيويورك فى بناء شبكى صارم، ويعرض فيلم "ليمون" (١٩٦٩) ثمرة

إلى سلسلة من التصميمات الضوئية دائمة التغير. وتمتد رؤية فرامبتون وتعمق في "زورنس ليما" (١٩٧٠)، والمتأثر بقوة بدراسات حركة الحيوانات التي قام بها قبل ولادة السينما إدوارد مايبيريدج. وسلسلة الأفلام السبعة "هياكس ليجومينا" (١٩٧١-١٩٧٢) هي عمل فرامبتون الملحمي الأهم، إنه خلاصة ابتكارات شكلية في أكثر تجسيدات اكتمالا - كما في الجزء الأول "توستالجيا" (١٩٧١) - وتأثيرًا على المستوى الذهني والوجداني. توفي فرامبتون في عام ١٩٨٤ عن عمر ثمانية وأربعين عامًا، وقضى العقد الأخير من حياته في صنع ملحمته التي لم تكتمل "ماجيلان" (١٩٧٢-١٩٨٠)، وأجزاء منها - خاصة "جلوريا!" (١٩٧٩) - تعتبر أفلامًا مستقلة بذاتها.

كانت الأفلام البنيوية مؤثرة بما فيه الكفاية لكي تنتشر في العديد من البلدان المختلفة. واجتمع سينمائيون مثل مالكولم لي جريس وبيتر جيدال في "تعاونية لندن للسينمائيين" لعرض أعمالهم البنيوية، ومناقشة مستقبل الحركة الطليعية، أما في فرنسا فقد بدأت روز لوديه سلسلة من عروض شرائط ١٦ مم تستكشف الانتقالات كادرًا بكادر، وتأثير ذلك على الجمهور.

ومع ذلك فإن حركة السينما البنيوية كانت قد انتهت في جوهرها في منتصف السبعينيات. لقد كانت الأفلام البنيوية تمثل انتصارًا للتصميمات الشكلية، لكن جيلا جديدًا من الفنانين التجريبيين اليساريين انتقدوا الطليعية اللامبالية لأفلام مثل "الطول الموجي" و"توم، توم، ابن الزمار" وبدأوا في صنع أفلام ذات مضمون أيديولوجي تعالج مسائل اجتماعية مثل النسوية والاستعمار. لكن أصداء السينما البنيوية استمرت في السينما الطليعية التي جاءت بعد ذلك، ففيلم "عض أو اسبح" (سو فريدريش، ١٩٩٠) يفتق أثر

"زورنس ليما" فى بنائه المشابه للأبجدية، وفيلم "تياترو الأمازون" (شارون لوكهارت، ١٩٩٩) تعليق ساخر على النزعة الاستعمارية الثقافية، وتحديث أسلوبى للفيلم البنىوى "نيكروولوجى" (١٩٧١) من صنع ستانديش لودير، وهو فيلم من لقطة واحدة لأناس على سلم كهربائى، ويتم عرض اللقطة عكسياً. لكن السينمائيين البنىويين أدركوا أن السمات الشكلية للسينما يمكن أن تتجز ما هو أكثر من مجرد حكاية القصص، وتصنع أعمالاً فنية تكشف لنا عن أن حركة زووم يمكن أن تكون أحياناً أكثر من مجرد حركة زووم، وأنها يمكن أن تجسد طريقة فى الرؤية.

وهناك موجة مهمة أخرى فى السبعينيات للسينما التجريبية، كانت متزامنة بشكل ما مع السينما البنىوية، وهى حركة نهوض "الأفلام الناطقة الجديدة"، وهى أفلام طويلة متأثرة بنظرية نقدية وبأفلام الفن السياسية لجان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠)، وجان مارى ستراب (ولد عام ١٩٣٣)، ودانييل أوبييه (ولد عام ١٩٣٦). وبرغم أن معظم الأفلام التجريبية قصيرة، فإن الفيلم التجريبى الطويل له جذوره، فخلال الخمسينيات والستينيات، بينما كان ديرين وبراكيدج يصنعان أفلامهما القصيرة المهمة كان هناك طليعون آخرون يصنعون أشكالاً أطول وأكثر سردية، ففيلما رون رايس (١٩٣٥-١٩٦٤) الملقب بالإيقاع "حرامى الزهور" (١٩٦٠)، و"ملكة سبأ تقابل الرجل الذرى" (١٩٦٣)، فيلمان طويلان يعرضان ارتجالات ملهمة للممثل تيلور ميد، بينما كانت أفلام وار هول خلال الستينيات أطول فى العادة من معظم الأفلام الهوليدوية، وكان بعض هذه الأفلام، مثل فتيات تشيلسا" (١٩٦٦) تعرض فى دور عرض الدرجة الأولى للسينما السائدة.

وكانت الأفلام التجريبية الناطقة الطويلة التى ظهرت فى السبعينيات نوعاً أكثر تخصصاً من السينما الطليعية، فهى تتسم بالارتباط بنظرية نقدية، وعودة إلى رواية القصص، وإن كان ذلك عن طريق تفكيك رواية القصة. (معظم هذه الأفلام قصص ومقالات عن القصص فى وقت واحد). وهذه السمات واضحة فى فيلم لورا ميلفى (ولدت عام ١٩٤١) وبيتر وولين (ولد عام ١٩٣٨) "الغاز أبى الهول" (١٩٧٧) الذى يحكى قصة لويز، المرأة التى تتحدث إلى زميلاتها عن رعاية الأطفال، وتقرر الانتقال من منزل إلى شقة. وشكل الفيلم يدين الكثير إلى جودار، لكن سرده جديد من نوعه: إنه محاولة لاقتناص حياة امرأة دون اللجوء إلى نمط التحديق من وجهة نظر الرجال.

وبعض المؤلفين المهمين فى هذا السياق يتضمنون إيفون راينر (ولدت عام ١٩٣٤)، وترينه تى مينه ها (ولدت عام ١٩٥٣). بدأت راينر حياتها الفنية بالرقص، وأضافت النزعة الثورية الجمالية والسياسية إلى الأداء التى كانت تقدمه كجزء من مسرح جودسون للرقص. وأفلامها مثل "قيلم عن المرأة التى..." (١٩٧٤)، و"امتياز" (١٩٩٠)، تشكل نوعاً من السيرة الذاتية الروحية، وتعالج موضوعات متنوعة حيث إن راينر ذاتها مرت بتجارب وملاحظات متنوعة خلال حياتها. وتعتبر هذه الأفلام عن إيمان راينر بالحياة اليومية كأرض للصراع، وتعرض كيف أن ما هو شخصى يكون سياسياً دائماً. أما ترينه تى مينه ها، فقد كانت ذات خلفية متعددة ثقافياً، فقد عاشت فى فرنسا، والولايات المتحدة، وغرب أفريقيا، وهو ما يظهر فى أفلامها "إعادة التجميع" (١٩٨٢)، "فضاءات عارية - الحياة مستديرة" (١٩٨٥)،

و"اللقب فييت والاسم نام" (١٩٨٩). وهذه الأفلام تتخلى عن الأشكال السردية والتسجيلية التقليدية، وتبحث عن طرق طليعية لتقديم أناس من مجتمعات مختلفة (تشمل السنغال، موريتانيا، بوركينا فاسو، فيتنام) لجمهور العالم الأول. لكن أعمالها الحديثة تكشف عن صعوبة الحفاظ على ممارسات الفيلم التجريبي الناطق الجديد في الثقافة السينمائية المعاصرة. ويقول بيتر وولدين في مقالته المهمة "نزعتان طليعتان" أن فيلم الفن المسيس على طريقة جودار، والفيلم التجريبي الشكلائي، كانا قطبان توأمان في النزعة الثورية السينمائية خلال الستينيات، وأنه يمكن فهم الفيلم التجريبي الناطق الجديد كمحاولة لجمع هذين القطبين معاً (قراءات وكتابات، ص ٩٢-١٠٤). لكن منذ الستينيات تحولت سينما الفن بشكل حاسم بعيداً عن السياسات الراديكالية، بينما استكشفت السينما التجريبية عديداً من المعالجات، بعضها شكلي والبعض الآخر ليس كذلك.

وكان أحد الأشكال المتحولة للسينما التجريبية قد حدث في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات، عندما قامت مجموعة من فناني نيويورك بصنع أفلام تحاكي جماليات "اصنع بنفسك"، والعدمية الزائفة في موسيقى البانك روك المبكرة. كانت هذه الأفلام من مقاس ٨ مم وبميزانية ضئيلة، ورفضت المعايير الهوليوودية، وادعاءات النزعة الشكلائية في السينما التجريبية. وبرغم أن هذه الحركة حملت العديد من الأسماء ("السينما الجديدة"، "سينما اللاموجة")، فقد كان اسم "سينما الانتهاك" هو الأكثر شيوعاً بسبب استخدامه للتعريف في "مانيفستو سينما الانتهاك" (١٩٨٥) الذي كتبه

نيد زيد، وهو البيان الذى يبدأ بشجب "البلادة المعروفة باسم البنيوية"، وأعمال "غير الموهوبين من أمثال براكيدج، وسنو، وفرامبتون، وجيهير، وبرير، الخ"، كما يحتفى بأفلام تهاجم مباشرة "كل نظام قيمى معروف للإنسان" (ص ٤٠). ومثل معظم البيانات، فإن "انتهاك" زيد يقتل الأب، وينادى بانقطاع كامل عن الماضى الذى عفى عليه الزمن. لكن الكثير من أفلام سينما الانتهاك كانت فى جوهرها عرضًا لسلوك فضائلى، وهى ابن منطقى لتقاليد السينما التجريبية التى تتضمن أفلام كيرت كرين (١٩٢٩-١٩٩٨) القصيرة للأكشن المادى فى الستينيات، وأفلام فيتو أكونشى (ولد عام ١٩٤٠) من مقاس ٨ مم فى أوائل السبعينيات للأفلام التسجيلية لفنون الأداء (والتي تسجل قيام أكونشى بتغطية شرحه بالجيس، وسحق الصراصير فى جسده). والفارق المهم بين هذه الأفلام السابقة وسينما الانتهاك هو مكان العرض، فأفلام كرين وأكونشى كانت تعرض فى جمعيات السينما ومعارض الفن، بينما كانت أفلام الانتهاك تعرض غالبًا فى حانات البانك فى مدينة نيويورك.

وبرغم أنه كان من الواضح أن بيان زيد هو مبالغة تسعى إلى الدعاية، فإن سينما الانتهاك قدمت طوال الثمانينيات موجة قوية من السينمائيين الطليعيين وأفلامهم. وفى الكثير من الأفلام التى صنعت ما بين ١٩٧٨ و ١٩٨١، مثل "محدثات جيرير" (١٩٧٨)، و"الجميلة تصبح الوحش" (١٩٧٩)، و"غنيمة ليبرتى" (١٩٨٠)، فإن فيفيين ديك جمعت بين المقابلات التسجيلية، والقصص الميلودرامية، وأسلوب الكاميرا شديد العصبية الملائم

تمامًا لأفلام ٨ مم قليلة الجودة. وفيلم بيت وسكوت بى "صندوق أسود" (١٩٧٨) هجوم بالصوت المجسم يتعامل مع متفرجه على أنه سجين يتعرض للتعذيب. وهناك آخرون من صانعى أفلام الانتهاك المهمة وهم: ريتشارد كين، أليس ويتنستين، كاساندر ستارك، إيريك ميتشيل، كيمبرا فاهلر، جيمس نيرس، وزيد نفسه، والذي كان ميله للمحاكاة الساخرة ظاهرًا فى أفلام مثل Geek Maggot Bingo (١٩٨٣)، وهو تنوع ساخر على أفلام الرعب من حرف (ب)، والتقليد الساخر للفيديو The Lord of the Cocking (٢٠٠٢). وكانت هناك عوامل عديدة، مثل تجديد الحى الشرقى الجنوبى من مدينة نيويورك، وانتشار الإيدز، قد ساعدت على نهاية سينما الانتهاك. ومع ذلك فإن العديد من فنانى الطليعة المعاصرين، مثل بيجى أويش، يون موريتسوجو، لوثر برايس، مارثا كولبيرن، يحملون آثار سينما الانتهاك.

المشهد المعاصر

طبقًا للعديد من النقاد، فإن عالم السينما التجريبية قد تعرض لتناقص الحيوية والإبداع خلال الثمانينيات. ومن بين الأسباب - طبقًا لما ذكره بول آرثر - كان الارتفاع السريع لتكاليف تجميع وطبع فيلم ١٦ مم، والاستقطاعات فى الدعم الحكومى والخاص، والتحديات الاقتصادية والجمالية التى فرضها الفيديو. لكن - ومع حلول التسعينيات - كان من الواضح أن الحركة تمضى إلى حالة بعث. وظلت شخصيات أقدم مثل براكيدج وميكاس وجيكوبز فى حالة نشاط، كما ظهر جيل جديد من الفنانين، والنزعات الجمالية، واستراتيجيات العرض.

ومن هذه النزعات فى الإنتاج التجريبي المعاصر استخدام "الأشكال القديمة"، فقامت سادى بينينج (ولدت عام ١٩٧٣) ابنة السينمائى جيمس بينينج (ولد عام ١٩٤٢) بتصوير أفلام سيرة ذاتية مثل "لو كان لكل فتاة يوميات" (١٩٩٠)، و"لم يكن الحب" (١٩٩٢) من خلال كاميرا بيكسليفينج ٢٠٠٠، وهى كاميرا فيديو أبيض وأسود للأطفال تسجل صوراً صغيرة مشوشة على شريط كاسيت صوتى، وكانت هذه الكاميرا موجودة فقط ما بين عامى ١٩٨٧ و ١٩٨٩، لكن أعمال سادى وسينمائيين آخرين (جو جيبونز، مايكل ألميريدا، بيجى أويش، إيريك ساكس) حافظوا على وجود هذه الكاميرا. واستمر العديد من السينمائيين الطليعيين فى استخدام كل من كاميرا ٨ مم العادية وكاميرا سوبر ٨ مم، وكانوا متحمسين للسمات الجمالية لصناعة السينما بالمقاسات الصغيرة. وربما كان أهم تجسيد لذلك هو عرض "كبير مثل الحياة: تاريخ أمريكى لأفلام ٨ مم"، حيث عرضت أفلام من مقاسات صغيرة صنعها كونر، وبراكيدج، وويلاند، وآخرون، وذلك فى متحف نيويورك للفن الحديث، وسينماتيك سان فرانسيسكو بين عامى ١٩٩٨ و ١٩٩٩.

ومثل هذه العروض فى المتاحف جزء مهم من توزيع السينما التجريبية، لكن الابتكار الحقيقى فى مجال العرض خلال العقد الأخير كان دور العرض الصغيرة التى يديرها سينمائيون وهواة مخلصون لعرض أفلام من خارج التيار الرئيسى. وكانت أول سينما صغيرة معاصرة هى "توتال موبایل هوم ميكروسينما" التى تأسست فى عام ١٩٩٣ بواسطة ريبيكا بارتون

وديفيد شيرمان فى الدور السفلى من عمارة فى سان فرانسيسكو، وعند نهاية التسعينيات كانت قد ظهرت على الأقل مائة من هذه الدور فى مدن مختلفة فى أنحاء الولايات المتحدة. ومن أشهرها "روبرت بيك ميموريال سينما" فى قرية جرينويتش، والتى بدأها السينمائيان برادلى إيروس وبرايان فراي، و"السينما الأخرى" فى سان فرانسيسكو التى قام بترميمها وإصلاحها فنان الكولاج الشهير كريج بولدوين، و"أورورا بيكتشر شو" التى أسسها أندريا جروفر فى كنيسة فى هاوستون. وربما كان أكثر البرامج طموحًا هو فى "بلايندينج لايت" (١٩٩٨-٢٠٠٣) التى تحتوى على مائة مقعد، وتعمل ست ليالٍ كل أسبوع فى فانكوفر.

وبرنامج "نظرات من الطليعة" فى مهرجان نيويورك السينمائية، والذى أسسه الناقد مارك ماكيلهاتن، مع رئيس تحرير "فيلم كومينت" جافين سميث، فى عام ١٩٩٧، هو نموذج سنوى مثالى لعالم السينما التجريبية. والنشاطات المستمرة فى منافذ عرض مثل "سينماتيك سان فرانسيسكو"، و"أرشيف أنطولوجى للسينما"، وسينمائي شيكاجو"، بالإضافة إلى تزايد دور السينما الصغيرة والبرامج المتجولة مثل "سينما بلاك ماريا" لجون كولومبوس، ومهرجان الفيديو، ومهرجان "مادكات"، قد جعلت مشاهدة الأفلام التجريبية أكثر يسرًا، وهو ما يتأكد اليوم مع القدرة على تحميل الأفلام من مواقع الإنترنت.

انظر أيضاً:

"التحريك"، "السريالية"، "الفيديو".

مزید من القراءات

FURTHER READING

- Arthur, Paul. *A Line of Sight: American Avant-Garde Film Since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Dixon, Wheeler Winston. *The Exploding Eye: A Re-Visionary History of 1960s American Experimental Cinema*. Ithaca: State University of New York Press, 1998.
- Horak, Jan-Christopher, ed. *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919-1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 1995.
- James, David E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.
- Le Grice, Malcolm. *Abstract Film and Beyond*. Cambridge, MA: MIT Press, 1977.
- MacDonald, Scott. *Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society*. Philadelphia: Temple University Press, 2002.
- . *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Posner, Bruce, ed. *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film, 1893-1941*. New York: Anthology Film Archives, 2001.
- Rabinovitz, Lauren. *Points of Resistance: Women, Power, and Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943-1971*. 2nd ed. Urbana: University of Illinois Press, 2003.
- Rees, A. L. *A History of Experimental Film and Video*. London: British Film Institute, 1999.
- Sitney, P. Adams, ed. *Film Culture Reader*. 2nd ed. New York: Cooper Square Publishers, 2000.
- Small, Edward S. *Direct Theory: Experimental Film/Video as Major Genre*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1994.
- Wollen, Peter. "The Two Avant-Gardes." *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, 92-104. London: Verso, 1982.
- Zedd, Nick. "The Cinema of Transgression Manifesto." *Film Threat Video Guide 5* (1992): 40.

كتب هذا الفصل: كريج فيشر

مايا ديرين

(ولدت باسم إيناثورا ديرينكوفسكى فى كييف،
روسيا فى ٢٩ أبريل ١٩١٧، توفيت
فى ١٣ أكتوبر ١٩٦١).

مايا ديرين واحدة من أهم النساء فى السينما التجريبية الأمريكية، هاجرت مع والديها فى عام ١٩٢٢ إلى الولايات المتحدة، حيث طورت اهتمامًا شديدًا بالفنون ساعدها على الانطلاق فى حياة فنية مبكرة ومتنوعة، تضمنت فترة من التجوال مع فرقة كاثرين دنهام للرقص. وفى عام ١٩٤١، وعندما مع الفرقة فى لوس أنجلوس، التقى وتزوجت من السينمائى أليكساندر هاميد. وفى عام ١٩٤٣ اتخذت لنفسها اسم "مايا" (الذى يعنى بالهندية "وهم"، وصنعت فيلم "شباك ما بعد الظهيرة"، وهو دراما نفسية حافلة بالتكرار الرمزي الساحر، وكان بمثابة بث النشاط فى الحركة الطليعية الأمريكية.

وحب ديرين للرقص يعبر عن نفسه فى أفلام تالية، مثل "فى الأرض" (١٩٤٤)، وهو حلم عن وصول النساء إلى السلطة يبرز حركات ديرين الرشيقية، و "دراسة كوريجرافى للكاميرا" (١٩٤٥)، وهو بورترية للراقص تالى بيتى وهو يتحرك من السكون التام إلى قفزة قوية تشبه حركات الباليه. وهذا الفيلم، مع "شباك"، و"فى الأرض"، يوحدتها بصمة ديرين فى

استراتيجيات المونتاج، الحركات المتدفقة التى تصنع جسوراً بين قطعات مونتاجية حادة فى أماكن مختلفة. وفى "دراسة" على سبيل المثال، فإن قفزة بيتى تعبر من خلال غرفة، ومتحف فن، وعلى خلفية السماء، ثم تنتهى فى الغابة، عندما ينزل على عقبه، وينتهى إلى السكون.

وجوهر السينما عند ديرين هو الجمع بين أحداث الحياة الحقيقية والتلاعب الفنى. وفى مقالاتها: "السينماتوغرافيا: الاستخدام الخلاق للواقع"، تقول إن الفوتوغرافيا والسينما هما فن "الحدث الذى يتحكم فيه، و"التوازن الرقيق" بين التلقائية والتصميم المتعمد فى الفن. ثم تمتد ديرين بمفهوم "الحدث الذى يتم التحكم فيه" ليشمل تلك السمات الشكلية - الحركة البطيئة، الصور السالبة، المونتاج القافر غير المترابط - التى تشكل وتغير صور الحياة الحقيقية التى تصورها الكاميرا السينمائية.

وأفلام ديرين الأخرى تشبه "شيكات"، مثل "طقس فى الزمن المتحول"، (١٩٤٦)، وفيلم الرقص "تأملات فى العنف" (١٩٤٨)، و"العين الخاصة لليل" (١٩٥٨). وفى عام ١٩٤٦ انفصلت ديرين عن ألكساندر هاميد. وفى أواخر الأربعينيات أصبحت شغوفة بالعقيدة الدينية والرقص الخاصين بجزر هايتى، وسافرت ثلاث مرات إليها لى تقوم بالبحث الذى ظهر فى كتاب "خيالة إلهيون: آلهة السحر فى هايتى" (١٩٥٣)، بالإضافة إلى ساعات من اللقطات لطقوس من هايتى (بعضها تم مونتاجه فى فيلم الفيديو "خيالة إلهيون"). وأصبحت ديرين أسطورة فى قرية جرينويتش فى مدينة نيويورك، بسبب ممارستها للسحر والمساعدة التى قدمتها للسينمائيين التجريبيين الشباب. وقامت بتأسيس "مؤسسة السينما الإبداعية (CFF) لى تقدم المساعدة المالية للسينمائيين الجدد، مثل ستان براكيدج، وستان فاندربيك، وروبرت برير، وشيرلى كلارك، وكارمن دافينو.

مشاهدات مقترحة:

"شبكات ما بعد الظهيرة" (١٩٤٣)، "في الأرض" (١٩٤٤)، "دراسة في كوريوجرافى للكاميرا" (١٩٤٥)، "طقس فى الزمن المتحول" (١٩٦٤)، "تأملات فى العنف" (١٩٤٨).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Clark, VeVe, Millicent Hodson, and Catrina Neiman.
The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works, vol. 1, part 1: *Signatures (1917-42)*.
New York: Anthology Film Archives/Film Culture, 1984.
- Clark, VeVe, Millicent Hodson, and Catrina Neiman.
The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works, vol. 1, part 2: *Chambers (1942-47)*.
New York: Anthology Film Archives/Film Culture, 1988.
- Deren, Maya. "Cinematography: The Creative Use of Reality." *Film Theory and Criticism*, edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, 187-198. New York: Oxford University Press, 2004.
- Nichols, Bill, ed. *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 2001.

كريج فيشر

آندی وارھول

(ولد باسم أندرو وارھولا، فی فوريسٽ سیتی،
بنسلفانیا، فی ۶ اگسٽس ۱۹۲۸، توفي فی ۲۲
فبرایر ۱۹۸۷).

ربما كان آندى وارهول هو أشهر فنان أمريكي في القرن العشرين، درس الفن التجارى فى جامعة كارنيجى ميلون. وفى عام ١٩٤٩ انتقل إلى مدينة نيويورك، وشق طريق حياته الفنية كفنان إعلانات. وفى بداية الستينيات، أصبح رائداً فى البوب آرت عندما خلق لوحات تعرض الأيقونات الأكثر انتشاراً فى الثقافة الشعبية الأمريكية، مثل عبوات شوربة كامبيل، وصناديق بريлло، ومشاهير مثل إليفيس بريسلى ومارلين مونرو. ومع تزايد الطلب على أعماله، أنشأ وارهول "المصنع"، وهو ورشة ومكان النقاء حيث كان يشرف على "عمال الفن" الذين يصنعون "الأعمال الأصلية" له. وكانت موضوعات فنه هى وسائل الإعلام، ومنتجات الإنتاج على مستوى جماهيرى، وكان الفن فى "المصنع" يتم خلقه من خلال خطوط تجميع ارتجالية.

ومن النشاطات الفنية لوارهول خلال الستينيات كانت السينما التجريبية. ومثلما كان فنه التصويرى يستخدم البساطة ليتحدى مفاهيم "الفن"،

فإن أفلامه الطليعية كانت تتبنى استراتيجيات جمالية واقعية تشبه جماليات رواد السينما الأوائل، لوى وأوجست لوميير. لقد عاد وار هول بالسينما إلى نقطة الصفر باستخدام كاميرا ١٦ مم، وتشجيع الأداء غير المتقن. وكان وار هول يتعاقد أحياناً مع كتاب (عادة مع الكاتب المسرحي من خارج برودواي، رونالد تافيل) لكي يقدموا سيناريوهات، لكن كثيراً ما كان فريق العمل في "المصنع" يصور من خلال فكرة محورية فقط، مفتوحة لمزيد من الارتجال، واعتبارها مجرد نقطة بداية. وفي فيلم "القبلة" (١٩٦٣) قدم وار هول العديد من تنوعات قبلات العاشقين (مختلف الجنس أو المتلبين)، كل منهم يقف أمام الكاميرا لمدة ثلاث دقائق. وفي فيلم "النوم" (١٩٦٣) استخدم القليل من زوايا الكاميرا لتصوير الشاعر جون جورنو وهو يغفو. وكان لأفلام وار هول تأثير عميق على الممارسة الطليعية خلال الستينيات، خاصة للسينمائيين البنيويين آنذاك.

وكانت أفلام وار هول في منتصف الستينيات مبنية على البناء البسيط لأفلامه المبكرة. وفي فيلم "فضاء داخلي وخارجي" (١٩٦٥) يصنع تجاوراً لصور فيديو "للنجمة الساطعة" عند وار هول، إيدي سيدويك، مع لقطات لها تعليق على صورتها، بينما كان فيلم "فتيات تشيلسا" (١٩٦٦) - الذي عرض تجارياً في مدينة نيويورك - يستخدم شاشتين لكي يصور قاطني فندق تشيلسا في مانهاتن. ولعل العمل الملحمي لوار هول هو "أربع نجوم" (١٩٦٦-١٩٦٧)، وهو سلسلة تمتد خمسين وعشرين ساعة من صور الطبع المتعدد (آلتا عرض تسقطان صوراً على شاشة واحدة في وقت واحد) والذي عرض مرة واحدة ثم تم تفكيكه.

وبعد إطلاق الرصاص على وار هول واقتربه من الموت، على يد فاليري سولاناس في يونيو ١٩٦٨، توقف عن صنع الأفلام، وفوض النشاطات السينمائية في "المصنع" لتلميذه بول موريسى، الذى استمر فى إخراج العديد من الأفلام المتأثرة بأسلوب وار هول، لكنها كانت أقرب للأفلام الروائية من التيار السائد، مثل "لحم" (١٩٦٨)، و"نفاية" (١٩٧٠)، و"حرارة" (١٩٧٢)، و"لحم لفرانكينشتاين: (١٩٧٣) و"دم لدرაკيولا" (١٩٧٤).

مشاهدات مقترحة:

"القبلة" (١٩٦٣)، "النوم" (١٩٦٣)، "إمباير" (١٩٦٤)، "فتاة غنية صغيرة فقيرة" (١٩٦٥)، "مُطاردي" (١٩٦٥)، "فتيات تشيلسا" (١٩٦٦)، "مطعم عارى" (١٩٦٧)، "فيلم أزرق" (١٩٦٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Gidal, Peter. *Andy Warhol: Films and Paintings*. New York: Dutton, 1971.
- Koch, Stephen. *Stargazer: Andy Warhol's World and His Films*. 2nd ed. New York: M. Boyars, 1985.
- Koestenbaum, Wayne. *Andy Warhol*. New York: Penguin, 2001.
- O'Pray, Michael, ed. *Andy Warhol: Film Factory*. London: British Film Institute, 1989.
- Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

كريج فيشر

ستان براكيدج

(ولد فى كاتساس سيتى، ميسورى، فى ١٤ يناير

١٩٣٣، توفى فى ٩ مارس ٢٠٠٣).

ستان براكيدج هو أكثر السينمائيين التجريبيين فى تاريخ السينما الأمريكية غزارة فى الإنتاج وتأثيرًا، كما كتب دراسات مهمة عن أعماله وأعمال سينمائيين آخرين. وأكثر فقرة يتم اقتباسها فى النقد السينمائى التجريبي هى افتتاحية النص الذى كتبه براكيدج "مجازات عن الرؤية" (١٩٦٣): "تخيل عينا لا تتحكم فيها قوانين المنظور التى صنعها الإنسان، عينا غير منحازة لمنطق التكوين، عينا لا تستجيب لاسم أى شئ لكنها تعرف الأشياء التى تقابلها فى الحياة من خلال مغامرة الإدراك". إن هذه الفقرة تقسر السمة الجمالية الأهم فى أفلام براكيدج: التجريد. ومنذ بداية حياته الفنية، جمع براكيدج بين الصورة الفوتوغرافية وعلامات وطلاء موضوع مباشرة على الشريط السينمائى، والعديد من أفلامه خلال الثمانينيات والتسعينيات تجريدية تمامًا، لأسباب مالية من جانب، ولإيمانه من جانب آخر بالقوة التحريرية فى التجارب الجمالية غير السردية وغير الخطية. وبعض "مغامرات الإدراك" التجريدية عند براكيدج هى "أسطورة العين" (١٩٦٧)، و"نص الضوء" (١٩٧٤)، و"رباعية دانتي" (١٩٨٧)، و"تلج أسود" (١٩٩٤).

حضر براكيدج لفترة قصيرة فى كلية دارتماوث فى منحة دراسية، لكنه وجد الدراسة الأكاديمية غير ملائمة لدرجة أنه أصيب بانهيار عصبى، وترك الدراسة، وقضى أربع سنوات فى الترحال والحياة فى سان فرانسيسكو ونيويورك. وخلال تلك الفترة صنع أفلامه المبكرة، مثل "فاصل" (١٩٥٢) و"سينما الكف" (١٩٥٤).

وخلال صنعه لفيلم "توقع الليل" (١٩٥٨)، الذى كان يهدف أن ينتهى بلقطة انتحاره، وقع فى حب جين كولوم وتزوجها، وظلا متزوجين لتسعة وعشرين عامًا، وبعض أفلامه تسجل لميلاد ونهاية زواجه، من المشاجرات العائلية فى فيلم "منزل الزوجية: لقاء" (١٩٥٩)، ومولد أطفاله فى "نافذة ماء طفل يتحرك" (١٩٥٩)، إلى اغترابه المتزايد عن جين وأطفاله المراهقين فى "غبار معذب" (١٩٨٤). والكثيرون من النقاد يعتبرون إنجاز براكيدج المنفرد هو "كلب نجم رجل" (١٩٦٢-١٩٦٤)، وهو ملحمة من أربع أجزاء تستخدم طبعًا متعددًا لى يربط بين نشاطات عائلته (التي كانت تعيش آنذاك فى مناطق نائية من ريف كولورادو)، وبين أسطورة وإيقاعات الطبيعة.

وفى عام ١٩٩٦ تم تشخيص إصابة براكيدج بالسرطان، الذى ربما أصابه بسبب الأصباغ التى كان يستخدمها للرسم على الفيلم. وأفلامه الأخيرة تتضمن صورة شخصية بالتمثيل الحى فى فيلم "نافذة ستان" (٢٠٠٣)، و"سلسلة صينية" (٢٠٠٣)، وفيلمًا صنعه براكيدج على سرير احتضاره باستخدام أظافره لخربشة علامات راقصة بيضاء على المستحلب السينمائى الأسود.

مشاهدات مقترحة:

"خاتم العجائب" (١٩٥٥)، "انعكاسات على الأسود" (١٩٥٥)، "توقع الليل" (١٩٥٨)، "نافذة ماء طفل يتحرك" (١٩٥٩)، "ضوء الذباب" (١٩٦٣)،

"كلب نجم رجل" (١٩٦٢-١٩٦٤)، "فعل الرؤية من خلال عيني المرء"
(١٩٧١)، "نص الضوء" (١٩٧٤)، "ترنيمة القتل" (١٩٨٠)، "النول"
(١٩٦٨)، "أوعية ممتزجة" (١٩٩٦).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Brakhage, Stan. *Essential Brakhage: Selected Writings on Film-Making*. New York: McPherson, 2001.

James, David E., ed. *Stan Brakhage: Filmmaker*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.

Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1942-2000*. 3rd ed. New York: Oxford University Press, 2002.

"Stan Brakhage: Correspondences." *Chicago Review* 47/48, nos. 4/1 (Winter 2001-Spring 2002): 11-30.

كريج فيشر

أفلام استغلال الموضوعات الخاصة

"Exploitation Films"

كانت أفلام استغلال الموضوعات الخاصة جزءاً من صناعة السينما منذ أيامها الأولى. ويشير هذا المصطلح في الأصل إلى أى فيلم استغلالاً أو دعاية فيها قدر كبير من المبالغة أكثر من مجرد ملصقات أو مقدمات إعلانية أو إعلانات صحفية عادية. وكانت أصلاً تتضمن أفلاماً ذات موضوعات جنسية، وأفلاماً تسجيلية، وحتى أفلاماً دينية. لكن المصطلح أشار فى الثلاثينيات بشكل خاص إلى الأفلام قليلة الميزانية التى ترك على الجنس، أو العنف، أو شكل آخر من أشكال الفرجة (التي يسميها العامة فى مصر "المناظر" - المترجم) أكثر من تركيزها على سرد قصصى منسق ومحكم.

وتطورت أفلام استغلال الموضوعات الخاصة عن مسلسلات أفلام الصحة الجنسية التى صنعت قبل الحرب العالمية الأولى وخلالها، من أجل محاصرة الأمراض التى تنتقل بممارسة الجنس. وباستخدام الأفلام كأداة تعليمية حديثة للإشارة إلى مخاطر الأمراض، وطرق علاجها الممكنة، فإن أفلاماً مثل "بضائع معطوبة" (١٩١٤) كانت تحمل رسالة أخلاقية عن الحفاظ على الصحة والنظافة من أجل العائلة والوطن. وبعد الحرب فإن هناك العديد من الأفلام التى رعتها الحكومة لاستخدامها فى معسكرات التدريب كانت تعرض عرضاً عاماً. ولم تكن أفلام مثل "ملثم للنصر" (١٩١٩) و"نهاية طريق" (١٩١٨)، تحمل نفس المستوى من الرسائل الأخلاقية التى كانت

موجودة فى أفلام ما قبل الحرب، لكنها كانت تحتوى على لقطات طبية تصويرية فى العديد من المواقف، وهو ما جعل هذه الأفلام معرضة للكثير من الحذف أو المنع بواسطة رقابة الدولة أو الرقابة المحلية. وفى عام ١٩٢١ توصل اجتماع لأشهر مخرجى السينما إلى تبنى ميثاق تنظيم ذاتى، المسمى "النقاط والمعايير الثلاثة عشرة"، الذى يدين صنع الأفلام المعرضة للرقابة. وكان من أهم الموضوعات المحظورة تناولها الصحة الجنسية، والرقيق الأبيض، واستخدام المخدرات، والرذيلة، والعري، وهى الموضوعات ذاتها التى جاءت فى قائمة الموضوعات المحرمة فى ميثاق اتحاد المنتجين والموزعين السينمائيين الأمريكيين تحت اسم "محظورات ومحاذير" الذى تم إقراره فى عام ١٩٢٧، كما جاءت فى "ميثاق الإنتاج" الذى تمت كتابته فى عام ١٩٣٠. ومع تلك المجموعة من الموضوعات الشهوانية التى كانت محظورة على سينمائىي التيار الرئيسى، تحرك بسرعة العاملون فى إنتاج أفلام قليلة الميزانية لملء الفراغ وحصد الأرباح. وكما كانت عروض الشوارع الغربية انفصالا عن السيرك، فإن موضوعات أفلام الاستغلال كانت نتيجة لتجنب سينما التيار السائد تناولها.

أفلام الاستغلال الكلاسيكية

منذ أواخر العقد الثانى من القرن العشرين وحتى أواخر الخمسينيات، كانت أفلام الاستغلال الكلاسيكية تعيش فى ظل أفلام هوليوود الكلاسيكية. وكان الرجال الذين يصنعونها ويوزعونها يطلق عليهم أحياناً "الأربعين حرامى"، والعديد منهم جاء من عالم الكارنفالات. وكانت بعض الشركات تعمل بطريقة "اكسب واجر"، إذ تنتج فيلاً أو اثنين ثم تختفى. ومع ذلك فإن بعض الأشخاص والشركات ظلوا فى المجال لسنوات، مثل صامول كامينز

(١٨٩٥-١٩٦٧) الذى عمل لشركة "الصالح العام" وشركة "جويل"، ودوين ايسبر (١٨٩٢-١٩٨٢) الذى صنع أفلاماً لشركة "كونتيننتال" وجاى دى كاى"، وويليس كينت (١٨٧٨-١٩٦٦) الذى كانت له شركاته مثل "ريال لايف" و"ترو لايف"، ولويس سونى وشركته التى تحمل اسمه وسيطرت على التوزيع فى الساحل الغربى.

وكانت أفلام الاستغلال قليلة الميزانية دائماً، وهى أقل عادة من فيلم حرف (ب) المعتاد. وكان معظمها يصنع بأقل من ٢٥ ألف دولار، وفى بعض الأحيان بمبلغ خمسة آلاف دولار فقط، وبجداول تصوير أقل من أسبوع، بل فى يومين أو ثلاثة فى بعض الأحيان. (على عكس أفلام حرف ب، التى كانت تستخدم فى برنامج الفيلمين فى عرض واحد، فإن أفلام الاستغلال كانت قائمة فى حد ذاتها). وكانت قلة ميزانياتها وسرعة جداول التصوير تؤديان إلى أداء متكلف، وتصوير ضعيف، وحبكات مشوشة، وفراغات بشعة فى الاستمرارية. لقد كانت على كل المستويات تقريباً أفلاماً رديئة، ولكن لبعضها سمة مضحكة ومضطربة، حين تنتقل بين فقرات طويلة من الحوار الذى يقدم مجرد معلومات، وحدث مشوش. لكن ما كانت تفقده من التماسك السردى كان يتم تعويضه بأن تقدم للمتفرج لحظات من الفرجة (المناظر) التى لا يمكن أن يجدها فى أفلام التيار السائد. وقد تأتى هذه المناظر فى هيئة مشاهد لمعسكر للعرابة، ولقطات عن الولادة وآثار الأمراض الجنسية، وعاهرات ترتدين ملابس داخلية، أو راقصات استريبتيز. وكانت هذه المناظر تقود السرد المضطرب إلى نهاية متسفة، لكنها كانت تقدم للجمهور مشاهد محرمة. ولهذا السبب فإن أفلام الاستغلال كان يعلن عنها دائماً بوصفها "لل كبار فقط".

وبالإضافة إلى المناظر المحظورة على الشاشة، فقد كان أصحاب دور العرض يقدمون أيضًا معرضًا مبهرجًا سقيم الذوق في الردهة، فأفلام الصحة الجنسية يصحبها تماثيل شمعية تصور مراحل الحمل والولادة، أو آثار الأمراض الجنسية، كما كانت أفلام المخدرات مصحوبة بعرض لأدوات تعاطيها. وفي حالات كثيرة كانت الأفلام مصحوبة بمحاضرات لم تكن إلا مبررًا للإعلان عن كتب حول موضوع الفيلم. ومقابل دولار أو اثنين يمكن للجمهور أن يشتري كتيبات تحمل عناوين مثل "مختصر الإجراءات الصحية للأم والابنة"، وكانت مثل هذه الكتب تمثل مصدرًا إضافيًا لإيرادات الموزع.

وكانت هناك مجموعة مركزية من دور العرض (تحمل اسم "الطاحونة") في مناطق الحانات الرخيصة في المدن تقدم مثل هذه الأفلام بشكل دائم. لكن السوق الأفضل لها كان يتألف من دور عرض عادية، في المدن الكبيرة أو الصغيرة، تأخذ إجازة بين الحين والآخر من عرض الأفلام الهوليوودية لكي تعرض فيلم استغلال صريح ومكشوف ومربح. وكانت الأفلام تخفي موضوعاتها وصورها الحسية المثيرة وراء قناع التعليم. وكانت معظم أفلام الاستغلال تبدأ عادة بجملة استهلاكية قصيرة تشرح ضرورة تقديم أحد الشرور من أجل تعليم الجمهور بشأنه. وفي ضوء صعوبة الحصول على معلومات حول موضوعات مثل الولادة ومنع الحمل، فإن بعض الأفلام كانت تحتوي بالفعل على عنصر تعليمي تقليدي، لكن هدفها الأساسي كان الربح. وكانت متاحة عادة في نسخة "ساخنة" وأخرى "باردة"، لتتلاءم مع الرقابة أو الذوق المحليين، ولكي توسع من إمكانية حصد الأرباح. وإذا لم يحصل الجمهور على المناظر التي اعتقدوا أنهم سوف يشاهدونها بسبب

الإعلان المثير، كان يقام عرض جانبي يقدم بكرة لمستعمر عراة أو راقصة استربتيز لإرضاء الجمهور.

ولأنه لم يكن هناك إلا عدد من النسخ لأى فيلم لا يزيد على أصابع اليد الواحدة، يتم توزيعها فى أنحاء البلاد فى وقت واحد، فإن العديد من أفلام الكلاسيكية ظلت تعرض طوال عقود. وكان من المعتاد وضع عنوان جديد على الفيلم لكى يكتسب حياة جديدة، وبعض الأفلام عرفت. بخمسة أو ستة أسماء عبر الزمن. وكانت الأفلام دائمة النجاح أفلام الصحة الجنسية مثل "الطريق إلى الدمار" (١٩٣٤)، و"بضائع معطوبة" (١٩٣٧)، وأفلام المخدرات مثل "ماريوانا" (١٩٣٦) و"السرعة التى تقتل" (١٩٣٥)، و"كان يجب عليها أن ترفض" (١٩٤٩)، وأفلام الرذيلة مثل "المقامرة بالأرواح" (١٩٣٦)، و"عبيد فى الرق" (١٩٣٧)، وأفلام العرى مثل "إليزا، وادى العارية" (١٩٣٣) و"التي لا تخجل" (١٩٣٨)، والأفلام الغرائبية (التي تقدم فى العادة سكاناً أصليين شبه عرايا) مثل "عذراوات بالي" (١٩٣٢) و"مفترسو الأدغال" (١٩٣٦).

وكان أكثر فيلم استغلال جنسى ناجح فى الفترة الكلاسيكية هو "ماما وبابا" (١٩٤٤). لقد تجول المنتج كروجر باب (١٩٠٦-١٩٨٠) من قبل بأفلام صحة جنسية، وقرر فى عام ١٩٤٤ أن يصنع فيلماً أكثر حداثة. يدور الفيلم حول قصة فتاة فى المدرسة الثانوية تكتشف أنها "وقعت فى مشكلة"، والفيلم يتضمن مشاهد الولادة وعملية قيصرية، وأمراضاً جنسية وطرق علاجها. وباع باب الفيلم بكثافة، وبعد الحرب العالمية الثانية كانت لديه أكثر من عشرين وحدة تطوف بالفيلم، كل منها يصحبه "معلق صحى" يقدم محاضرة ويعلن عن كتاب. وشاهد الفيلم ملايين من الرجال والنساء

والمراهقين، وسرعان ما نشأت له منافسة من بين عديدين قلدوه، مثل "قصة بوب وسالى" (١٩٤٨)، و"بسبب إيف" (١٩٤٨)، و"تأصية الشارع" (١٩٤٨)، وفى النهاية اتحد منتجو الأفلام الأربعة معاً لى يؤسسوا اتحاد لتوزيع الأفلام بطريقة تقلل الصراع بينهم. وظل "ماما وبابا" يعرض فى دور عرض مواقف السيارات حتى السبعينيات، ويقدر البعض إيراداته الكلية عبر الأعوام بحوالى مائة مليون دولار. لكن مع الخمسينيات، تم التخفيف من قيود "ميثاق الإنتاج" (الرقابة)، وعادت موضوعات قديمة كانت حكرًا على أفلام الاستغلال - مثل تعاطى المخدرات، والحمل خارج الزواج - إلى قائمة الموضوعات المقبول تناولها فى الأفلام الهوليوودية.

انفجار أفلام الاستغلال

شهدت سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية استمراراً فى إنتاج وإعادة عرض أفلام الاستغلال الكلاسيكية. لكن كانت هناك فى الأفق أنواعاً أخرى من أفلام الاستغلال. ففى أعقاب قرار المحكمة العليا فى "قضية باراماونت" (١٩٤٨)، وتناقص إنتاج الشركات الكبرى، وجدت دور العرض الأمريكية نفسها مضطرة للمنافسة المريرة على الأفلام خلال الخمسينيات، لىبحث أصحاب دور العرض عن الأفلام خارج نطاق الشركات الكبرى. وقام جيمس إتش نيكولسون (١٩١٦-١٩٧٢) وصامول زى أركوف (١٩١٨-٢٠٠١) بتأسيس "شركة التوزيع الأمريكية فى عام ١٩٥٤، والتى سرعان ما أصبحت "أفلام إنترناشيونال الأمريكية" (إيه آى بى)، التى تخصصت فى صنع أفلام نمطية رخيصة موجهة إلى سوق الشباب المتزايد، وكان عادة ما تستخدم أسماء لافتة للانتباه وإعلانات تجذب النظر للفيلم قبل زمن طويل من كتابة السيناريو له. وعرضت "إيه آى بى" شروطاً مغزية على أصحاب دور

العرض الذين اكتشفوا أن برامج هذه الشركة التى تتكون من فيلمين يعرضان معًا تدر إيرادات أكبر من أفلام الأستوديوهات الكبرى. وبالعامل مع منتجين مثل روجر كورمان (ولد عام ١٩٢٦) وهيرمان كوهين (١٩٢٥-٢٠٠٢)، وزعت الشركة عشرات من الأفلام منخفضة الميزانية بعناوين مثل "يوم انتهت الأرض" (١٩٥٦)، و"كنت إنسان ذئب مراهقًا" (١٩٥٧)، و"قناة دراجستريب" (١٩٥٧)، و"قناة الإصلاحية" (١٩٥٧) و"قطط جحيم المدرسة الثانوية" (١٩٥٨). وامتد مصطلح فيلم الاستغلال ليشمل "أفلام المراهقين" تلك، وكل الأفلام بالغة الانخفاض فى ميزانيتها. وطوال الستينيات كانت تعمل بحماس فى مجال أفلام الاستغلال، وكان فيلم "الملائكة المتوحشون" (١٩٦٦) بداية لخيط طويل من الأفلام العدمية حول راكبى الدراجات النارية، وأفلام مثل "شغب فى صانسييت ستريب" (١٩٦٧)، و"الرحلة"، (١٩٦٧)، التى تستكشف الثقافة المضادة المتنامية.

ولم يكن الميزانية والمضمون هما المكونان الوحيدان لفيلم الاستغلال. وفى أواخر الخمسينيات، قام المخرج ويليام كاسيل (١٩١٤-١٩٧٧) الذى كان يعمل سابقًا فى أفلام حرف (ب)، بإنتاج سلسلة من أفلام التشويق المرعبة التقليدية التى وصلت إلى مكانة فيلم الاستغلال باستخدامها ليهلوانيات معقدة ومقصودة لجذب الجمهور وبعث الاطمئنان فيه. فقد كان فيلم "الموت الرهيب" (١٩٥٨) يعد بأن تكون هناك وثيقة تأمين على الحياة بألف دولار مع كل تذكرة ضد الموت بسبب الخوف. كما أن فيلم "منزل التل المسكون" (١٩٥٩) كان يقدم هيكلًا عظيمًا بلاستيكيًا يتأرجح فوق الجمهور عند نقطة معينة من الفيلم. وربما كانت أكثر حيل كاسيل جرأة هى فيلم "الواخز" (١٩٥٩)، الذى كان يضع أسلاكًا فى بعض مقاعد دار العرض تعطى بعض أفراد الجمهور صدمات كهربائية متوسطة.

وتحولت دور عرض أخرى متعطشة بدورها إلى الأفلام إلى أفلام الفن - وهى الأفلام الأجنبية التى تباع باعتبارها بديلاً متقناً للبضاعة الهوليوودية. لكن العديد من هذه الأفلام كان يتناول الجنس والعري أيضاً بطريقة صريحة أكثر من أفلام التيار التقليدى. وأصبح مصطلح "سينما الفن" مرادفاً للعري بالنسبة لقطاع كبير من الجمهور الأمريكى، ولعل فيلماً محدداً كان الأكثر مسئولية عن هذا المفهوم فى أذهان الجمهور، وهو "وخلق الله المرأة" (١٩٥٦) من إخراج روجيه فاديم (١٩٢٨-٢٠٠٠)، ويحتوى على لقطات عارية للممثلة الفرنسية بريجيت باردو (ولدت عام ١٩٣٤)، وهو الفيلم الذى عرض فى دور عرض سينما الفن ودور عرض أفلام الاستغلال فى وقت واحد. وقامت شركة أودوبون، لصاحبها رادلى ميتزجر (ولد عام ١٩٢٩) باستيراد أفلام فى أوائل الستينيات، مثل "فتيات الشفق" (١٩٥٧)، و"ليلة شديدة الطول" (١٩٦٤)، واستفاد أيضاً من عرض الأفلام فى هذه السوق المزدوجة. وبينما كان لمثل هذه الأفلام مظهر أفلام الفن بسبب أصلها الأجنبى - الفرنسى عادة - فقد كانت تحتوى على لقطات صريحة مكشوفة، قام ميتزجر بتصويرها فى نيويورك، وهو ما زاد من تسويقها كأفلام استغلال - أو استغلال الجنس Sexploitation كما عرفت آنذاك.

واستغلت الأفلام الأمريكية هذا التعطش لأفلام مكشوفة، بالاستمرار فى صنع أفلام للكبار فقط. وفى الوقت الذى تقاعد فيه أو توفى أفراد الجيل الأول من منتجى أفلام الاستغلال، تحرك سينمائيون جدد ليحتلوا أماكنهم بأفلام تتناول الجنس بطريقة أكثر مباشرة وبدون ادعاء التعلم. وفى عام ١٩٥٩ قام مصور الفوتوغرافيا العارية روس ماير (١٩٢٢-٢٠٠٤) بصنع فيلم "مستر تيز اللاأخلاقى"، وهو فيلم عن فتى توصيل الطلبات إلى المنازل

يمكنه أن يرى من خلال ملابس النساء، وهو الفيلم الذى تولد عنه عشرات الأفلام العارية التى تعادل مجلة "بلاى بوى". وبرغم أن العرى فى هذه الأفلام كان من فوق الوسط ومن الخلف، فإن أفلاماً مثل "حيوانات مستر بيتر الأليفة" (١٩٦٢)، و"مغامرات بيير المحفوظ" (١٩٦١)، و"الليلة بالتأكيد" (١٩٦٢) - من إخراج الشاب فرانسيس فورد كوبولا (ولد عام ١٩٣٩) - كانت فائقة الجماهيرية حيث يتألف معظم جمهورها من الرجال.

كانت أفلام استغلال الجنس تمضى بسرعة إلى منطقة جديدة مع سلسلة من أفلام الدراما الجنسية النفسية بالأبيض والأسود. وكان بعضها - مثل "مشوهو السمعة" (١٩٦٥) - يشبه الروايات الرخيصة التى تباع على محطات الأوتوبيس، بينما كان بعضها الآخر، مثل "خطيئة فى الضواحي" (١٩٦٤) - من إخراج المخرج غزير الإنتاج جو سارنو (ولد عام ١٩٥٠) - قد بذل مجهوداً مخلصاً لى يمزج الدراما والجنس. وخلال العقد التالى تم إنتاج أو استيراد المئات من أفلام استغلال الجنس، من خلال شركات مثل "إيه إف دى" (شركة توزيع السينما الأمريكية)، وإنترناشيونال، وكامبيست، وويستريبيكس، وميتام، والتى كانت توزع عشرات الأفلام. وتطورت أنماط فيلمية فرعية منفصلة، وكان من أشهرها تلك التى تدور حول ربوات البيوت اللاتى تشعرن بالملل أو الفتور، والمتجولين المحبطين جنسياً، وقصص صريحة حول الأخلاقيات والممارسات الجنسية المتغيرة، مثل "مستغلو الجنس" (١٩٦٥)، و"زوجات ضوء القمر" (١٩٦٦)، و"لعبة المتجول" (١٩٦٩). وكانت بعض الأفلام تقدم جرعات كبيرة من السادية المازوكية، مثل سلسلة عن أولجا السادية، التى بدأت بفيلم "الرقيق الأبيض فى الحى الصينى" (١٩٦٤). وكانت هناك أفلام أخرى تقوم على تشويق مخاطر البيئة

الحضرية فى المدن مثل "هائج" (١٩٦٦) و"القيام بخدعة" (١٩٦٧). كما أن أفلام السذج أو الريفيون كانت جماهيرية، مثل "أولاد العم من الريف" (١٩٧٠)، و"سو الوقحة" (١٩٧٢)، و"ابنة حارس الخنازير" (١٩٧٢)، بالإضافة إلى الأفلام التى تدور فى الحرم الجامعى مثل "تبادل العشاق فى الجامعة" (١٩٧٢). وعند نهاية الستينيات كانت بعض أفلام الاستغلال، خاصة فيلم ماير "المرأة المشاكسة" (١٩٦٨) والعديد من أفلام ميترجر، تعرض فى المدن الكبرى.

وفى عام ١٩٦٣، قام مخرج أفلام العرى ديفيد إف فريدمان (ولد عام ١٩٢٣) والمخرج هيرشيل جوردون لويس (ولد عام ١٩٢٦) بالبحث عن نمط فيلمى بعيد عن المنافسة، واستقرا على فيلم العنف الدموى، وجاء فيلم "مأدبة الدم" (١٩٦٣) فيلمًا بشعًا عن شخص يقدم مأدب من اللحم البشرى فى فلوريدا، يقوم بتقطيع أوصال ضحاياه. وكانت ألوان إيستمان تبدو واقعية بشكل ملحوظ فى تلك الفترة، وتحدى المتفرجون أنفسهم ورغبتهم فى القى ليجلسوا لمشاهدة الفيلم. وبرغم أن العنف الدموى كان شكلا من أشكال المناظر فى أفلام الاستغلال الكلاسيكية، فإن العنف الصريح فى هذا الفيلم جعل فيلم العنف الدموى يكتسب وجوده كنمط فرعى من أفلام الاستغلال، وهو النمط الذى يحتشد بالمجانين الذين يحملون المناجل، والجزارين المتعطشين للدماء، والموتى الذين يعيشون على أكل اللحم البشرى. وفى هذا الوقت أيضًا عرض الفيلم الإيطالى "موندو كين" (١٩٦٢)، وكان هذا الفيلم "التسجيلى الصادم" (شوكيومينتارى) يجمع لقطات حقيقية ومصطنعة لسلوكيات غريبة وشهوانية فى عالمى الإنسان والحيوان. وجاءت بعد عدة أفلام من نفس النوع جعلت الخط الفاصل - بين ما هو أصيل وما هو مصطنع - واهيًا.

ووسط أجواء "سينما المؤلف" الشائعة في الستينيات وأوائل السبعينيات، برز بعض سينمائيي أفلام الاستغلال بسبب أسلوبهم المميز، ومن أهمهم ماير، الذى كانت أفلامه تتميز بدقة التصوير الفوتوغرافى والمونتاج فائق السرعة، لكن يقيم فيها دائماً نساء محبطات جنسياً ورجال قليلو الذكاء. كما كانت أفلام ميترجر مصقولة، وتبدو كتمارين متأملة فى النزعة الحسية الأوروبية، كما يبدو فى فيلم "كارمن، حبيبى" (١٩٦٧)، و"كاميليا ٢٠٠٠" (١٩٦٩). وهناك شركات صنعت لنفسها أساليب مميزة خاصة بها مثل شركة فريدمان "إنترتينمنت فينشرز" التى صنعت نمط أفلام التقليد الساخر، مثل "شئ فضائى" (١٩٦٨) الذى يسخر من الخيال العلمى، و"هى تضرب" (١٩٦٩) الذى يتلاعب بتقاليد أفلام البحر، وفيلم "التاجر هورنى" (١٩٧٠) الذى يسخر من مغامرات الأدغال. وعرفت شركة روبرت كريس (١٩٣٦-١٩٩٨) "أوليمبيك إنترناشيونال" بصنع وتوزيع أفلام تركز على السادية، مثل "معسكر الحب ٧" (١٩٦٨) و"المهماز الساخن" (١٩٦٨). وفى زمن لاحق اكتسب سينمائيون آخرون الاهتمام، مثل مايكل وروبيرتا فيندلى، اللذين صنعا أفلاماً جريئة مروعة تقدم صوراً عن التعذيب والانحلال. كما أن أفلام أندى ميليجان (١٩٢٩-١٩٩١)، مثل "أبخرة" (١٩٦٥)، و"المنحلون" (١٩٦٧)، و"ملاهى الشارع ٤٢" (١٩٧٢)، أصبحت تعبيراً عن شياطينية الشخصية الخاصة. كما عرفت دوريس ويشمان (١٩٢٠-٢٠٠٢) بأفلام مثل "الفتيات السينات تذهبن إلى الجحيم" (١٩٦٥) و"العميل المزدوج ٧٣" (١٩٧٤)، والتى تقدم "ميزانسين" غريباً يركز على الديكور، والأحذية، والحمام، بقدر تركيزه على الشخصيات.

وبرغم أن أفلام الاستغلال شهدت بعض الانحدار عندما بدأت أفلام البورنوجرافيا الصريحة في العرض العام في عام ١٩٧٠، فإن هناك أنواعاً أخرى من أفلام الاستغلال استمرت في الحياة. وفي عام ١٩٧٠ قام كورمان بتأسيس شركة أفلام العالم الجديد، التي أنتجت وزعت تتويعة من أفلام الاستغلال، تقدم عادة مغامرات جنسية ومغامرات أخرى، ونساء ناجحات في حياتهن المهنية، مثل "ممرضات الخدمة الخاصة" (١٩٧١)، و"معلمات الطالب" (١٩٧٣)، و"موديلات فتيات الغلاف" (١٩٧٥)، وأصبحت أفلام النساء السجينات مادة ثابتة لدى الشركة، في أفلام مثل "بيت الدمية الكبير" (١٩٧١)، و"قصص العصفور الكبير" (١٩٧٢)، و"حرارة حبيسة في قفص" (١٩٧٤)، من إخراج جوناثان ديمى (ولد عام ١٩٤٤). وظهرت شركات أخرى مثل كراون، دايمنش، جروب وان، هيميسفير، مونارش، وقائمة طويلة أخرى، وصنعت أفلاماً مشابهة تجمع بين العرى، والمواقف الجنسية، وبعض الضحكات، وكانت تعرض في سينما مواقف السيارات في أنحاء البلاد.

ومن بين دور العرض التي احتاجت بشكل دائم للأفلام تلك الموجودة في أحشاء المدن، وفي عام ١٩٧١ ظهر فيلم ميلفن فان بيبليز (ولد عام ١٩٣٢) "سويت سويت باك باد آس"، الذي بدأ سلسلة من أفلام استغلال الزنوج Blaxploitation، وكانت معظم هذه الأفلام تقدم شخصيات زنجية، عادة في أجواء حضرية، يناضلون من أجل استقلالهم أو ضد الظلم أو لتحقيق ضربة نجاح كبيرة، مع جرعة ضخمة من العنف والعرى. وبرغم أن الشركات الكبرى أسهمت في هذا المجال بأفلام مثل "شافت" (١٩٧١) و"سوبرفلاي" (١٩٧٢)، فإن شركات مثل "إيه آى بى" و"العالم الجديد" استغلت هذه السلسلة بأفلام مثل "القتل" (١٩٧٢)، و"بلاكبول" (١٩٧٢)، و"ماك" (١٩٧٣)، و"الجحيم في هارلم" (١٩٧٣)، و"ماما السوداء، ماما

البيضاء" (١٩٧٢)، وأفلام أخرى. ومن بين أشهر هذه الأفلام تلك التي قامت ببطولتها النجمة الجميلة والقاسية معاً بام جرير، مثل "كوفى" (١٩٧٣)، و"فوكسى براون" (١٩٧٤)، و"فرايداي فوستر" (١٩٧٥).

أفلام الاستغلال فى عصر الفيديو

كانت أفلام الاستغلال تلقى النجاح دائماً فى دور العرض المتنافسة. لكن مع حلول الثمانينيات بدأت هذه الدور فى التقلص، حين اختفت دور العرض المتداعية فى أحشاء المدن، وتحولت دور العرض فى الأحياء إلى مواقف سيارات، كما تناقص عدد دور عرض مواقف السيارات من أكثر من ثلاثة آلاف فى عام ١٩٨٠ إلى أقل من ألف فى عام ١٩٩٠ حين تحولت إلى أسواق تجارية. وقلت الرغبة فى مشاهدة أفلام الاستغلال فى عصر إغراق دور العرض بالأفلام فائقة النجاح. والحملات الإعلانية على المستوى القومى. ومع ذلك فإن أفلام الاستغلال لم تختف تماماً.

فقد تحولت معظم هذه الشركات إلى صنع أفلام الاستغلال للعرض مباشرة على الفيديو، واعتمدت على ولاء هواة هذه الأفلام لها، سواء من أنماط الرعب، والخيال العلمى، وطرطشة الدماء، وأفلام التشويق الحسية. وسارع الهواة أيضاً للعمل، فحمل بعضهم الكاميرا ليصنعوا أفلاماً بأنفسهم، والتقوا على صفحات مجلاتهم الخاصة، والمؤتمرات، وعلى الإنترنت. وكان هناك أيضاً أصحاب مشروعات طافوا بالمخازن والخزائن القديمة، وعرضوا مئات من أفلام الاستغلال العتيقة لجيل جديد على شرائط الفيديو والدى فى دى. ويبدو أنه ما دام هناك جمهور يبحث عن تشويق رخيص، فسوف تكون هناك أفلام استغلال لإشباع رغباتهم.

انظر أيضاً:

"سينما الفن"، "أفلام حرف ب"، "العرض"، "البورنوجرافيا"، "الدعاية والترويج".

مزيد من القراءات

- Teenage Werewolf and Muscle Beach Party*. Secaucus, NJ: Carol Publishing, 1992.
- Frasier, David K. *Russ Meyer—The Life and Films: A Biography and a Comprehensive, Illustrated, and Annotated Filmography and Bibliography*. Jefferson, NC: McFarland, 1990.
- Friedman, David F., with Don De Nevi. *A Youth in Babylon: Confessions of a Trash-Film King*. Buffalo, NY: Prometheus Books, 1990.
- McDonough, Jimmy. *The Ghastly One: The Sex-Gore Netherworld of Filmmaker Andy Milligan*. Chicago: A Cappella Books, 2001.
- Muller, Eddie, and Daniel Faris. *Grindhouse: The Forbidden World of "Adults Only" Cinema*. New York: St. Martin's Griffin, 1996.
- Ray, Fred Olen. *The New Poverty Row: Independent Filmmakers as Distributors*. Jefferson, NC: McFarland, 1991.
- Schaefer, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.
- Turan, Kenneth, and Stephen F. Zito. *Sinema: American Pornographic Films and the People Who Make Them*. New York: Praeger, 1974.
- Vale, V., and Andrea Juno, eds. *Incredibly Strange Films*. San Francisco: RE/Search Publications, 1986.

Eric Schaefer

FURTHER READING

Arkoff, Sam, with Richard Trubio. *Flying Through Hollywood by the Seat of My Pants: From the Man Who Brought You I Was a*

كتب هذا الفصل: إيريك شافر

روجر كورمان

(ولد باسم روجر ويليام كورمان، فى ديترويت،
ميتشيغان، ٥ أبريل ١٩٢٦).

كان روجر كورمان قوة كبرى مؤثرة فى سينما أفلام الاستغلال طوال نصف قرن، وامتدت حياته الفنية من الأيام الأولى لشركة "إيه آى بى" فى منتصف الخمسينيات، وطوال العصر الذهبى لأفلام الاستغلال، وحتى ظهور الفيديو المنزلى.

انتقل كورمان عندما كان مرافقاً مع عائلته إلى لوس أنجلوس، حيث ظهر اهتمامه بصناعة الأفلام. وبعد فترة قصيرة. وبعد فترة قصيرة فى البحرية، حصل على درجة الهندسة من ستانفورد، ثم دخل إلى صناعة السينما عندما باع سيناريو. وسرعان ما تعاقد على صنع ثلاثة أفلام لشركة "إيه آى بى" التى تأسست حديثاً. وكان كورمان ينتج ويخرج كل أفلامه، ويعمل فى مختلف الأنماط الفيلمية، لكن أفلامه من نمط الخيال العلمى هى الأكثر بقاء. وفى بعض هذه الأفلام، مثل "هجوم وحوش الكابوريا" (١٩٥٧)، و"ليس من هذه الأرض" (١٩٥٧)، و"الرجل ذو عين الأشعة السينية" (١٩٦٣)، تقدم لحظات مثيرة أصيلة برغم انخفاض ميزانياتها. وكان فيلمه "الدكان الصغير للعرب" (١٩٦٠) من نمط كوميدى العرب، ويدور حول حبكة غريبة عن نبات متوحش، واكتسب العديد من

المعجبين ومكانة أسطورية كفيلم تم تصويره فى يومين فقط. وخلال نفس العام بدأ كورمان وشركة "إيه أى بى" فى سلسلة من الأفلام الأكبر فى الميزانية، والملونة وبالشاشة العريضة، والمأخوذة عن قصص إيجار ألان بو، والعديد منها من بطولة فينسنت برايس. وكانت أفلام "منزل الحاجب" (١٩٦٠)، و"الحفرة والبنول" (١٩٦٠)، و"قناع الموت الأحمر" (١٩٦٤)، سبباً فى تأسيس وجوده كمخرج ذى أسلوب مميز. وبعض النقاد يعزو لكورمان رؤية متشائمة عن نهاية العالم، والعديد من الأفلام التى أخرجها تبدأ وتنتهى بنوع ما من الدمار الشامل.

واستمر كورمان فى البحث عن الموضوعات الساخنة لاستغلالها، بما فى ذلك الدمج العنصرى فى الجنوب، بفيلم "الدخيل" (١٩٦٢)، وهو أحد أفلامه التى فشلت تجارياً. وفى فيلم "الملائكة المتوحشون" (١٩٦٦)، عمل مع فريق "ملائكة الجحيم"، وقبل أن يصنع فيلمه عن ثقافة المخدرات "الرحلة"، قام بتجريب تعاطى عقار إل سى دى. وهذا الفيلم الأخير كانا بداية لسلسلة طويلة من أفلام الاستغلال.

انفصل كورمان عن شركة "إيه أى بى" فى عام ١٩٧٠ ليؤسس شركة "العالم الجديد"، وكان أول أفلامها هو "طالبات التمريض" (١٩٧٠) الذى أسس التوليفة الخاصة بالشركة: العرى والجنس والأكشن وبعض الضحكات وموقف يميل قليلاً إلى اليسارية فى أفلام للكبار فقط، وأصبحت أفلام هذه الشركة مادة ثابتة فى سينما مواقف السيارات لأكثر من عقد، خلاله اكتشف كورمان عدداً من السينمائيين أو أعطى لهم فرصة للشهرة، مثل جيمس كامبيرون، جو دانتي، جوناثان ديمى، رون هوارد، جيل آن هيرد، مارتين سكورسيزى. كما قامت شركة العالم الجديد بتوزيع العديد من أفلام الفن الأوربية، من بينها أفلام فيديريكو فيليني وإنجمار بيرجمان.

باع كورمان شركة العالم الجديد فى عام ١٩٨٣، وأسس شركة كونكورد نيو هورايزونز. وعندما بدأت دور العرض فى الاتجاه إلى الأفلام فائقة النجاح ومرتفعة الميزانية، ركز كورمان على صنع أفلام الاستغلال، من بينها إعادة صنع للعديد من أفلامه الناجحة المبكرة، لتلفزيون الكيبل وسوق العرض مباشرة على شرائط الفيديو.

مشاهدات مقترحة:

"ليس من هذه الأرض" (١٩٥٧)، "الدمية المراهقة" (١٩٥٧)، "منزل الحاجب" (١٩٦٠)، "الدكان الصغير للربع" (١٩٦٠)، "الدخيل" (١٩٦٢)، "الملائكة المتوحشون" (١٩٦٦)، "الرحلة" (١٩٦٧).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Corman, Roger, with Jim Jerome. *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*. New York: Random House, 1990.
- Frank, Alan. *The Films of Roger Corman: "Shooting My Way Out of Trouble."* New York: Batsford, 1998.
- Gray, Beverly. *Roger Corman: An Unauthorized Biography of the Godfather of Indie Filmmaking*. Los Angeles: Renaissance Books, 2000.
- McGee, Mark Thomas. *Roger Corman: The Best of the Cheap Acts*. Jefferson, NC: McFarland, 1988.
- Morris, Gary. *Roger Corman*. Boston: Twayne, 1985.
- Will, David, and Paul Willeman, eds. *Roger Corman*. Edinburgh, UK: Edinburgh Film Festival, 1970.

Eric Schaefer

إيريك شافر

التعبيرية "Expressionism"

أسيئ استخدام مصطلح "التعبيرية على أيدي أجيال سابقة من دارسى السينما لدرجة أن الكلمة أصبحت بلا معنى. والتعبيرية فى أضيق تعريفاتها تشير إلى مجموعة من سنة أو سبعة أفلام فن حدثية أنتجت فى فايمار ألمانيا بين عامى ١٩٢٠ و ١٩٢٤، بينما هى فى أوسع معانيها تستخدم كمصطلح جامع لتعريف أى فيلم أو أسلوب فى تاريخ السينما مناقض للواقعية أو يحاول أن يعطى عواطف قوية. وبين هذين الطرفين، فإن التعبيرية تتضمن كل السينما الألمانية فى العشرينيات، وتوحى بالارتباط بأفلام الرعب الأمريكية التى أنتجتها شركة يونيفرسال فى الثلاثينيات، والفيلم نوار الأمريكى فى الأربعينيات. والأكثر إشكالية هو أن استخدام المصطلح قد فشل فى تحديد إذا ما كان يشير إلى حركة سينمائية، أو أيديولوجيا، أو أسلوب سينمائى، أو تصميم بصرى سينمائى (وبالأخص "الإخراج الفنى" أو تصميم المناظر). وسوف ندرس هنا الاستخدامات التقليدية وبعضاً من الأقل مصداقية للمصطلح وجذوره.

التعبيرية الألمانية

طبقاً لرودولف كيرتز (١٨٨٤-١٩٦٠)، وهو أحد أوائل المعلقين التاريخيين على الحركة المسماة بالتعبيرية، فإن عدم التحديد فى دلالة "التعبيرية" كان أصيلاً عند استخدام المصطلح لأول مرة بواسطة مجموعة من الفنانين البصريين فى ألمانيا الإمبراطورية قبل الحرب العالمية الأولى.

كان هؤلاء الفنانون التشكيليون مرتبطين بمجموعة الفن الحديث الألمانية "الفارس الأزرق" (ميونيخ)، ومجموعة "الجسر" (برلين/درسدن)، وقد صكوا هذا المصطلح في تعارض مع التأثيرية الفرنسية، رافضين لمفهوم أن الفنان وسيلة لتلقى التأثيرات والانطباعات الخاصة بال لحظة. وقد ضمت مجموعة "الجسر" (١٩٠٥-١٩١٣) فنانيين تشكيليين مثل إميل نولده (١٨٦٧-١٩٥٦)، وإيرنست كيرشنر (١٨٨٠-١٩٣٨)، وإيرتيش هيكيل (١٨٨٣-١٩٤٤)، بينما ارتبطت مجموعة "الفارس الأزرق" (١٩١١-١٩١٤) بفنانين مثل أليكسي فون يولنسكي (١٨٦٤-١٩٤١)، وفاسيلي كاندينسكي (١٨٦٦-١٩٤٤)، وجابرييل مونتر (١٨٧٧-١٩٦٢)، وفرانز مارك (١٨٨٠-١٩١٦)، وبول كاي (١٨٧٩-١٩٤٠). وكانوا يفضلون مفهوم اعتبار الفنان خالقاً إيجابياً من خلال إرادة الوعي، ومنتجاً للصور البصرية التي تعكس الحالات الداخلية أكثر من الواقع السطحي. وعلى عكس ألوان الباستيل الشاحبة في التأثيرية، فإن التعبيريين فضلوا ضربات الفرشاة الصريحة، والظلال اللونية الثرية والكثيفة، والتي يتم استخدامها بدون النظر إلى المظهر الطبيعي للشيء الذي يتم تصويره. وهكذا فإنهم يرفضون نسخ الانطباع الفوتوغرافي للواقع، الذي يحل محله رؤية الفنان الذاتية للعالم. وربط كيرتز بين التعبيرية الألمانية، وكل من تكعيبية بابلو بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣)، والفن البنائي الروسي عند ألكساندر أرشيبينكو (١٨٨٧-١٩٦٤) وكازيمير ماليفيتش (١٨٧٨-١٩٣٥)، بينما رأى أن البورتريهات مشبعة الألوان عند فينسنت فان جوخ (١٨٥٣-١٨٩٠)، ولوحات بحر الجنوب عند بول جوجان (١٨٤٨-١٩٠٣)، هي أعمال تبشر بالتعبيرية. ومع الفنان التشكيلي جورج جروز (١٨٩٣-١٩٥٩)، أخذت التعبيرية طابعاً سياسياً

صريحاً، أو حتى ثورياً، لتهاجم الظروف الاجتماعية لما بعد الحرب (العالمية الأولى)، وتصدّم الذوق البرجوازي الغارق فى أشكال "عتيقة" للواقعية، وبكلمات أخرى، فإن التعبيرية بدأت أقرب إلى أن تكون موقفاً وأيديولوجياً أكثر من كونها أسلوباً، حيث إن اللون القوى، والاهتمام بالتصوير التشكيلي باعتباره وسيطاً فنياً أكثر من كونه نافذة على العالم، كانا من العوامل المشتركة بين هؤلاء الفنانين.

وأصبحت هذه الحقيقة واضحة عند تأمل الأدب التعبيري الألماني، حيث أصبح المصطلح نداءً ثورياً للشعراء وكتاب الدراما مثل جورج كايزر (١٨٧٨-١٩٤٥)، وإيرنست تولر (١٨٩٣-١٩٣٩)، وجورج تراكل (١٨٨٧-١٩١٤)، وجوتفريد بين (١٨٨٦-١٩٥٦). وكرد فعل لجنون الحرب العالمية الأولى، والجماليات الواقعية لنزعة القرن التاسع عشر الطبيعية، كان شعر أوجست سترام (١٨٧٤-١٩١٥) على سبيل المثال - يعتبر بواسطة النقيديين هذيان شخص مجنون، بينما كانت مسرحيات كايزر تتم رؤيتها كجزء لا يتجزأ من تمرد جيل على النظام القديم. ولعل كازيمير إدشميث هو أفضل من لخص موقف الفنان التعبيري حين كتب: "إنه لا يرى، إنه ينظر. إنه لا يصف، إنه يعيش. إنه لا ينسخ، إنه يشكل. إنه لا يأخذ، إنه يبحث. لم تعد هناك سلسلة من الحقائق: مصانع، ومنازل، وأمراض، وعاهرات، وصرخات، وجوع. إن لدينا الآن رؤى لهذه الأشياء" (مقتبس فى كيرتز، ص ١٧).

وقد وجد الكتاب والفنانون التشكيليون التعبيريون الألمان أرضاً مشتركة فى المسرح، حيث يخلقون فضاءات درامية من خلال تصميمات الديكور التجريدية، التى لم تحاول أن تنسخ العالم الحقيقى، أو تعكس الحالات

النفسية، وكانت المسرحيات ذاتها مليئة بالشبان الغاضبين والهجوم القاسى على أذواق الطبقة الوسطى. ولم يكن - كما زعم البعض - المدير المسرحى الألمانى ماكس راينهارت (١٨٧٣-١٩٤٣)، هو الذى قاد الطريق، بل المخرج المسرحى كارلهائنز مارتين (١٨٨٦-١٩٤٨) فى مسرح ترييون، بقيامه بتحويل "تحولات" (١٩١٩) إيرنست توللر إلى مشاهد مسرحية، وكذلك "قرار" (١٩١٩) فالتر هازينكلير الذى فضح مسرح فايمار وأحدث ثورة فيه. ولم يقتصر الأمر على استخدام ديكورات تجريدية، بواسطة رسم الحوائط والضوء عليها، لكن استخدام التمثيل المفرط فى أسلوبيته، مع تحديد الخطوط الخارجية لأجساد الممثلين لتستكمل الزوايا الغريبة للديكور، وأصواتهم البعيدة عن الأنماط المعتادة للكلام. وكان هذا الإعداد المسرحى يعود فى جانب منه إلى نقص المواد نتيجة الحرب وفى أعقابها، ليعيش الجمهور تجربة اللون والضوء والصوت بطرق جديدة تعكس اغتراب جيل ما بعد الحرب. وكانت مسرحية برتولت بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦) المبكرة "بعل" (١٩١٨)، حيث بطلها الذى ينتمى إلى حركة "العاصفة والاندفاع" يهاجم بضراوة القيم البرجوازية، تمثل تمامًا كيف أن مسرح فايمار عكس الفوضى السياسية للشوارع فى برلين، حيث كانت الثورات والثورات المضادة تمضى بسرعة مذهلة.

ويظل فيلم "مقصورة كاليجارى" (١٩٢٠) هو البصمة الخاصة بالتعبيرية السينمائية الألمانية. تم إنتاج الفيلم فى استوديوهات ديكلا فى برلين بواسطة إيريك بومر (١٨٨٩-١٩٦٦) (الذى سرعان ما أصبح رئيس الإنتاج فى شركة "أوفا"، أكبر شركة سينمائية ألمانية). ويقدم هذا الفيلم ديكورات رسمها هيرمان فارم وفالتر روهريج، والتى كانت تعارض النزعة حول

الواقعية الإنسانية، وذلك بالتركيز على اصطناع هذه الديكورات، لتصبح معادلاً بصرياً للحالات الداخلية الملتوية والمعذبة لدكتور كاليجارى المجنون (إيميل جانيانج) وصنيعته المنوم المغنطيسى سيزارى (كونراد فيت). وبينما كان الضوء عنصراً شكلياً مهماً فى معظم تعريفات التعبيرية، فإن "كاليجارى"، مثل الأفلام التعبيرية التالية، اعتمد على الضوء المسطح "المرسوم" بالأضواء والظلال مباشرة على الديكورات. وقد قال كاتب سيناريو الفيلم كارل ماير (١٨٩٤-١٩٤٤) وهانز يانوفيتز (١٨٩٠-١٩٥٤) أن رسالة الفيلم الثورية قد تم تخفيفها فيما بعد على أيدي المنتجين، الذين قرروا جعل الإطار الخارجى للقصة واقعياً، وبهذا تحولت الرؤية السردية لمجتمع فى حالة فوضى إلى هذيان رجل مجنون وحيد. وفى الحقيقة أنه بالرغم من استخدام الفيلم للعناصر التعبيرية بشكل متسق، حتى بالنسبة للعناوين بين المشاهد، وحملة الفيلم الإعلانية، فإن تاريخ إنتاج الفيلم يظل غامضاً بسبب اشتراك العديد فى نجاحه. وعلى أية حال فقد نجح الفيلم بسرعة فى شباك التذاكر، سواء فى ألمانيا حيث افتتح فى فبراير ١٩٢٠، أو فى أنحاء العالم. وصك الفرنسيون مصطلح "الكاليجارية" للإشارة إلى التعبيرية، بينما قام السينمائيون والنقاد الأمريكيون - الذين شاهدوا الفيلم عند افتتاحه فى الولايات المتحدة فى مارس ١٩٢١ - بالإعلان عن إيمانهم المتحمس بأن السينما تستطيع أن تكون بحق فناً رفيعاً وليس مجرد شكل متدنٍ من الترفيه الجماهيرى.

وبينما لم يكن هناك من بين من اشتركوا بشكل مباشر فى صنع "كاليجارى" من هو مرتبط بالفن أو المسرح التعبيرى الألمانى، فإن الفنانين الذين صنعوا فيلماً آخر، هو "من الصباح إلى منتصف الليل" (١٩٢٠) كانوا

واعين بإضافة الجماليات التعبيرية إلى السينما. وكان مخرج الفيلم كارل هاينز مارتين (١٨٨٦-١٩٤٨)، ومصمم الديكور روبرت نيباش (ولد عام ١٨٩٠)، والكاتب جورج كايزر الذى كتب أيضًا المسرحية التى اقتبس عنها الفيلم، كانوا جميعًا يعملون فى مسرح "تريببون"، واعتبر العديد من النقاد فيلمهم أكثر فيلم تعبيرى متسق خلال تلك الفترة. هناك فى الفيلم صراف متواضع الحال يختلس المال بعد تعرفه على فتاة جميلة، وأدى هروبه من الوجود البرجوازى إلى انتحاره. لكن فيما يبدو أن الفيلم لم يعرض أبدًا فى ألمانيا، برغم مجهودات الموزع لبيعه، ولم يصبح معروفًا على نطاق واسع إلا بعد اكتشاف نسخة فى طوكيو خلال الستينيات. ومثل "كاليجارى"، فإن "من الصباح إلى منتصف الليل" يقدم ديكورات أسلوبية مرسومة باليد تبدو كأنها تضغط المكان، كما تم رسم الضوء على الإكسسوار والملابس، بالإضافة إلى التمثيل التعبيرى الذى يصل إلى حافة التقلص.

وفى ذلك الوقت فإن بومر، وكارل ماير، وروبرت فينه، اتبعوا "كاليجارى" بفيلم آخر بالأسلوب التعبيرى، هو "أصيل" (١٩٢٠)، والذى يقدم ديكورات مرسومة ببراعة، وأزياء غريبة، بواسطة الفنان التعبيرى سيزار كلاين (١٨٧٦-١٩٥٤). وإذا كان سرد "كاليجارى" خطيًا إلى حد كبير، فإن "أصيل" كان يركز على آلية أكل لحوم البشر، ومصاص الدماء (فيرن أندزا) الذى يسجنه سيد غامض. وفى الوقت الذى كان أسلوب أندرا التمثيل يعكس السرد صعب الفهم، فقد كان الجوهر العاطفى للفيلم هو تصوير الرغبة الجنسية منطلقة العنان.

كما أخرج كارل هاينز مارتين "منزل عند القمر" (١٩٢١) عن سيناريو للكاتب التعبيرى رودولف ليونهارت (١٨٨٩-١٩٥٣) وديكورات

بواسطة نيباش. ولسوء الحظ فإن هذا الفيلم مفقود، مما يجعل تحليله البصرى مستحيلا. وكان فيلم "تورجوس" (١٩٢١) يقدم أيضا ديكورات نيباش وسيناريو كارل ماير، لكن التصميم البصرى تضمن ديكورات ثلاثية الأبعاد تقدم فقط بعض التلميحات التعبيرية القوية. وكان اقتباس روبرت فينه (١٨٧٣-١٩٣٨) فى الجريمة والعقاب، رسكولينكوف" (١٩٢٣) يتسم بالميلودرامية الأخلاقية، كما كان من صنع فريق كامل من الروس للفنيين بقدر ما كان تجسيدا للتعبيرية. وبينما قام الروس أيضا بتمويل "تماثيل الشمع" (١٩٢٤) من إخراج بول لينى (١٨٨٥-١٩٢٩)، والذي استخدم ديكورات أسلوبية ثلاثية الأبعاد، فإنه يمكن اعتباره تعبيريا من خلال أسلوبه التمثيلي، وبعض قطع الديكور، والإضاءة، والديكورات ذاتها تعود إلى فيلم الرعب الألمانى "الغول" (١٩١٥)، وأفلام رعب ألمانية أخرى، وفى كل الحالات فإنه فيما عدا "كاليجارى" و"تماثيل الشمع"، لم تدخل أى من هذه الأفلام قائمة أفضل أفلام التعبيرية الألمانية، ولم تؤثر كثيرا فى السينما الألمانية القومية فى العشرينيات. وأصبحت التعبيرية مدمجة مع ما يعتبر اليوم كلاسيكيات السينما الألمانية الصامتة، أساسا من خلال كتابات اثنين من المؤرخين المهمين، هما لوتة أيزنر وسيجفريد كراكاور.

التعبيرية وتاريخ السينما

منذ عام ١٩٣٠ كان بول روتا يدمج السينما التعبيرية مع السينما الألمانية القومية، لكن مسئولية التوسع الدلالى للمصطلح تقع أساسا على المؤرخين الألمانين المهمين كراكاور وأيزنر، اللذين ناقشا مجموعة قليلة فقط من الأفلام، بينما تجاهلا آلافا من الأفلام الكوميدية ومن الأنماط الأخرى، التى أنتجت فى برلين خلال العشرينيات. ومن المفارقات أن ما كان

كيرتز يعتبره جماليات ثورية وتحررية، اعتبره كراكاور وأيزنر على العكس، ليحولا التعبيرية إلى تجسيد يتنبأ بالفاشية الألمانية والمصير البائس، ودليل بصرى على النزوع الألماني نحو النازية والقتل الجماعى.

كان كراكاور ناقدًا سابقًا فى ألمانيا فايمار، وكتب كتاب "من كاليجارى إلى هتلر" (١٩٤٧) فى منفاه فى نيويورك خلال الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها مباشرة، أساسًا لى يشرح للأمريكيين لماذا انحدرت الأمة الألمانية إلى البربرية، ويتجاهل كراكاور إلى حد شبه كامل السمات الأسلوبية للتعبيرية الألمانية، ويركز بدلا من ذلك على الخيوط السردية ورمز الشخصيات التى تدعم رأيه بأن سينما جمهورية فايمار تشير إلى الطوفان القادم عندما جسدت العالم النفسى لألمانيا، خاصة فى سمات مفترضة للشخصية القومية، تؤيد الأشخاص السلطويين. ويلاحظ النقاد أن تحليلات كراكاور انتقائية وغائية إلى حد كبير (أى أنها تبحث عن الأدلة التى توصلها إلى غاية مسبقة محددة - المترجم)، ويترك الكتاب انطباعًا بأن تعبيرية "كاليجارى" ظلت متأصلة فى كل الأفلام الألمانية التالية.

أما كتاب أيزنر "الشاشة المسكونة"، الذى نشر لأول مرة فى فرنسا عام ١٩٥٢، فقد كان بالمثل عملا لناقذة يهودية ألمانية فى المنفى، برغم أن هدف أيزنر - على عكس كراكاور - كان عن تاريخ الفن أكثر منه عن الأيديولوجيا. وعندما حاولت أيزنر أن تحلل التفرد الأسلوبى لسينما الفن الألمانية فى العشرينيات، بينما تقر بأن له سوابق فى النزعة الرومانسية الألمانية، فقد ناقشت ظاهرتين غير مترابطتين: تأثير المدير المسرحى ماكس راينهاردت، والتعبيرية السينمائية. وفى الحقيقة أن استخدام راينهاردت لأسلوب التظليل (اللعب على الضوء والظل) ودراما الحجرة (المسرحيات الحميمة

التي تتضمن عددًا قليلًا فقط من الشخصيات وديكورات محدودة)، فلم يكن لذلك علاقة وثيقة بالتعبيرية الألمانية، كما أقرت آيزنر ذاتها في سلسلة مقالات نشرت في أعقاب نشر كتابها مباشرة. ومع ذلك وصفها لتقنيات الإضاءة الشكلية والميزانسين في أفلام فريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦) وإف دابليو مورناو (١٨٨٨-١٩٣١) ظل مرتبطًا بالتعبيرية الألمانية منذ ذلك الحين، كما ارتبط التمثيل الأسلوبى الشائع بالكثير من الأفلام الألمانية الصامتة.

لذلك عندما بدأت الدراسات السينمائية الأنجلوأمريكية، فإن التعبيرية وسينما فايمار الألمانية أصبحا متشابكين في المفاهيم لدرجة أنه يمكن استبدال أحد المصطلحين بالآخر. وأفلام لانج مثل "بين عوالم" (١٩٢١) و"متروبوليس" (١٩٢٧)، وأفلام جى دابليو بابست (١٨٨٥-١٩٦٧) مثل "شارع بلا بهجة" (١٩٢٥) و"أوبرا الثلاثة بنسات" (١٩٣١) وأفلام إيرنست لوبيتش (١٨٩٢-١٩٤٧) مثل "القطعة البرية" (١٩٢١)، وأفلام إى إيه دوبون (١٨٩١-١٩٥٦) مثل "منوعات" (١٩٢٥)، والعديد من الأفلام الألمانية الأخرى، كانت توضع تحت مصطلح "السينما التعبيرية الألمانية"، والذي أصبح هو ذاته علامة أسلوبية في تاريخ السينما، يقع في مكان ما بين السينما الأمريكية عند دى دابليو جريفيث في العقد الثانى من القرن العشرين، والسينما الثورية السوفييتية في العشرينيات. وإذا كانت التعبيرية دخلت إلى لغة سينما الفن الألمانية الصامتة، فربما تبدى ذلك فى أسلوب الممثلين التعبيريين الألمان المتسم بالأسلوبية، والجمود إلى حد ما. إن هذا واضح بشكل خاص فى فيلم "السلم الخلفى" (١٩٢١) من إخراج ليوبولد جيسنر، وهو دراما حجرة بدون زخارف تعبيرية فى التصميم البصرى، لكنه يقدم أداءً تعبيرياً خالصاً لكل من فريتز

كورتر (١٨٩٢-١٩٧٠)، وويليام ديتسريل (١٨٩٣-١٩٧٢)، والممثلة التي لم تكن آنذاك تعبيرية هينى بورتين (١٨٩٠-١٩٦٠). وأصبح ممثلون تعبريون مثل فيرنر كراوس (١٨٨٤-١٩٥٩)، وكونراد فايت (١٨٩٣-١٩٤٣)، وراينهولد شونزيل (١٨٨٦-١٩٥٤)، وكورتر، من بين أكثر المشهورين فى الأفلام الألمانية فى تلك الفترة.

فى الماضى كان نقاد السينما التقليديون والشكليون يفرقون بين الأفلام والسينمائيون والفترات من خلال سلسلة من التعارضات الثنائية، حيث "الواقعية" تشير إلى كل محاولات تصور العالم من خلال مواضع وحدة المكان والزمان، كما تم الاتفاق على ذلك منذ عصر النهضة (طبقاً لأندريه بازان)، بينما تشير التعبيرية إلى محاولات تجسيد العالم فقط من خلال وجهة النظر الذاتية للفنان. وطبقاً لهذه الرؤية، فإن الشد والجذب بين الأفلام بدأ مع الأخوين لومير (الواقعية) وجورج ميليس (التعبيرية) منذ فجر السينما. لكن الدراسات السينمائية الأكثر معاصرة قد أوضحت أنه لم يكن لهذا الاستقطاب وجود فى تلك الفترة. وعلاوة على ذلك فإن أصحاب سيميوطيقا السينما، ونظرية ما بعد الحداثة، أخذوا مجال الدراسات أبعد بكثير من هذا التعارض الثنائى البسيط، حيث أصبح الاستخدام المستمر لمصطلح "التعبيرية"، فى أوسع معانيه، أمراً مثيراً للتساؤل حول فائدته.

إن ماذا يعنى مصطلح "التعبيرية"؟ فى ضوء جذوره فى الفن الحداثى، تجب رؤية التعبيرية كشكل محدد من التصميم السينمائى، يميل إلى ما هو ذاتى أكثر مما هو موضوعى، وإلى ما هو خيالى وخارق للطبيعة أكثر مما هو عادى ويومى، ويجمع بين الفن التافه والراقى فى أعمال سينمائية، تخاطب جمهور السينما داخل سياق ثقافة السينما التجارية. وعلى عكس

أفكار إيد شמיד، فإن الذاتية فى السينما التعبيرية لا تتم رؤيتها كمجرد "تعبير" عن فنان فرد، لكنها ذاتية يتشارك فيها المتفرج الراغب فى أن يدخل عالمًا غريبًا لكى يشارك فى المتع البصرية التى يقدمها هذا التصميم. وعلى عكس السرد الهوليوودى الكلاسيكى، فإن السينما التعبيرية تنحو إلى تأمل الذات، ونحو جعل المتفرج واعيًا بالاصطناع الفنى للصورة، ومكانه كذات تستهلك الصور، سواء من خلال الاستخدام المباشر والصريح للديكورات المرسومة، أو بالاستخدام غير الطبيعى للفيلم الخام الملون والعدسات، أو اغتراب المتفرج عن أداء الممثلين المفرط فى أسلوبيته. وفى كل الحالات، فإن من الواضح أن مثل هذا التعريف لم يعد يحمل أية تضمينات أيديولوجية خاصة، إلا فيما يتعلق بالأسلوب المتناقض مع سرد هوليوود الكلاسيكى.

والتعبيرية فى معناها الدقيق تشير بشكل حصرى إلى الحركة الفنية فى فترة تاريخية محددة فى ألمانيا فى أوائل العشرينيات. كما يشير المصطلح أيضًا إلى أفلام الفن الألمانية فى العشرينيات، التى كانت متأثرة بالتعبيرية على نحو قوى. وهذه الأفلام تتضمن سمات أسلوبية مثل الإضاءة من المقام العالى (التناقض الكبير بين الضوء والظل - المترجم)، وزوايا الكاميرا بالغة الحدة، وحركة الكاميرا الذاتية، والديكورات الأسلوبية، والتمثيل غير المطابق للطبيعة، والسرد غير الخطى، وميل نحو الصور التى تشبه الأحلام، ومضمون مخيف رهيب يميل عادة إلى قصص المبالغات الجنسية، مثل "أصيل". والتعبيرية فى التعريف الواسع قد تشير إلى أفلام الرعب التى أنتجتها شركة يونيفرسال خلال الثلاثينيات، والأفلام نوار (التي صنع العديد منها سينمائيون ألمان فى المنفى) خلال الأربعينيات والخمسينيات، بالإضافة إلى أفلام معاصرة، تلمح إلى السينما التعبيرية الألمانية مثل أفلام جاى مادين (ولد عام ١٩٥٦).

انظر أيضاً:

"التمثيل"، "ألمانيا"، "الإنتاج"، "التصميم"، "الواقعية"، "السينما الصامتة"،
"المسرح"، "أوفا"، "يُونيفرسال".

مزيد من القراءات

- Gay, Peter. *Weimar Culture*. London: Penguin, 1968.
- Gianetti, Louis. *Understanding Movies*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1990.
- Huaco, George. *The Sociology of Film Art*. New York: Basic Books, 1965.
- Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947.
- Kurtz, Rudolf. *Expressionismus und Film*. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne, 1926; Reprinted Zurich: Verlag Hans Rohr, 1965. All quotations translated by Jan-Christopher Horak (2006).
- Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Star Word, 1989.
- Thompson, Kristin, and David Bordwell. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1994.

Jan-Christopher Horak

كتب هذا الفصل: يان كريستوفر هوراك

إيميل جانيانجز

(ولد باسم تيودور فريدريش إيميل ياتينز،
فى رورشاخ، سويسرا، فى ٢٣ يوليو ١٨٨٤،
توفى فى ٢ يناير ١٩٥٠).

كان إيميل جانيانجز من أشهر ممثلى السينما الألمانية، وهو واحد من الأكثر ارتباطاً بالتمثيل التعبيرى الألمانى، برغم أنه لم يكن مرتبطاً قط بالمسرح التعبيرى. وأصبح مشهوراً فى هوليوود فى أواخر العشرينيات، وكان من الممثلين المهمين فى السينما النازية.

كان دوره الذى انطلق به فى فيلم إيرنست لوبيتس "مدام دوبارى" (١٩١٩)، حيث لعب دور العاشق الهالك للممثلة بولا نيجرى، لويس الخامس عشر. كان جانيانجز ضخمة الجثة وبعيداً عن الوسامة، لكنه مع ذلك كان يعطى إحساس "متعة الحياة" المتسم بنزعة جنسية قوية، وهو ما جعله نجماً عالمياً عندما نجح الفيلم فى الولايات المتحدة باسم "العاطفة" فى عام ١٩٢٠. وظهر فى الأعوام التالية فى أفلام كلاسيكية مثل "أنا بولين" (١٩٢٠)، "دانتون" (١٩٢١)، "بيتر العظيم" (١٩٢٢)، وفيلم بول لينى "تماثيل الشمع" (١٩٢٣). وفى هذه الأفلام وأفلام أخرى صور شخصية الحاكم الطاغية، وكان حجمه الكبير ومظهره الخشن يؤكدان على أفعاله الوحشية. ومع ميل

قوى لأن يسيطر وجوده على المشهد، فإن أفضل مشاهدته كانت فى دور ميفيستو فى فيلم إف دابليو مورناو "قاوست" (١٩٢٦)، وهذا الدور - مع دوره الخالد كبواب فندق فى فيلم مورناو "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤) - عززا للأبد مكانته كممثل مرتبط دائماً بالتعبيرية الألمانية. وبينما كان أداؤه فى هذه الأفلام يوضح ميل التعبيرية إلى الإيماءات الأسلوبية وتعبيرات الوجه، فإن دوره كلاعب أكروبات غيور فى "منوعات" (١٩٢٥) كان أكثر واقعية. وفى هذا الفيلم - كما فعل فى "الضحكة الأخيرة" - جعل شخصيته مثيرة للتعاطف حيث إنها تقف على حدود الشخصية التراجيدية.

فى الفترة التالية تلقى جانينجز دعوة من شركة باراماونت للذهاب إلى هوليوود، حيث لعب أدواراً تراجيدية مماثلة فى "طريق كل اللحم" (١٩٢٧) و"الوصية الأخيرة" (١٩٢٨)، وفاز بأول جائزة أوسكار لأفضل ممثل عن الدورين، ثم عاد إلى برلين، حيث قام ببطولة فيلم "الملاك الأزرق" (١٩٣٠)، لكن مارلين ديتريتش سرقت منه الأضواء، لتبدأ حياته الفنية فى الأفول.

كانت عودته فى السينما الألمانية النازية بعد عام ١٩٣٣ فى دور الأمير فيلهيلم (والد فريدريك العظيم) فى فيلم "صناعة ملك" (١٩٣٥). وفى الفترة التالية لعب بانتظام أدوار رجال عظماء يرمزون إلى شخصيات "هتلرية" فى سلسلة من أفلام سيرة الحياة ذات المضمون الدعائى القومى، مثل الحاكم (١٩٣٧)، "روبرت كوخ" (١٩٣٩)، "أدم كروجر" (١٩٤١)، وخاصة فى دور بيسمارك فى "الانصراف" (١٩٤٢). كما أعاد دوراً أداه عدداً لا يحصى من المرات على المسرح، فى دور قاضى القرية فى فيلم "الجرة المكسورة" (١٩٣٧). وظل فيلمه الأخير غير مكتمل فى يناير ١٩٤٥.

مشاهدات مقترحة:

"مدام دوبارى" أو "العاطفة" (١٩٢٠)، "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤)،
"فاوست" (١٩٢٦)، "الملاك الأزرق" (١٩٣٠)، "الجرة المكسورة" (١٩٣٧).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Dreyer, Carl. "Sur un film de Jannings," and "Du jeu de l'acteur." *Cahiers du Cinéma* (January 1962).

Truscott, Harold. "Emil Jannings—A Personal View." *Silent Picture* 8 (1970): 5-26.

Jan-Christopher Horak

يان كريستوفر هوراك

فريتز لانج

(ولد فى فيينا، النمسا، فى ٥ ديسمبر ١٨٩٠،
توفى فى ٢ أغسطس ١٩٧٦).

يعتبر فريتز لانج واحداً من أعظم المخرجين فى السينما الألمانية والهوليودية الكلاسيكية، كما كان بارعاً فى الملاحم الكبيرة والميلودرامات القائمة فى آن واحد. وطوال حياته الفنية ظل معروفاً بأسلوبه البصرى القوى، الذى كان يمزج تقنيات الإضاءة الأسلوبية والتكوينات الهندسية، لكى يعبر عن عالم قدرى يحاصر الشخصيات.

بدأ لانج ككاتب سيناريو فى عام ١٩١٧، ليحصل على نجاح تجارى ضخّم بإخراجه فيلم "العناكب" فى عام ١٩٢٠، فى ذلك العام تزوج من تيا فون هاربو، التى كتبت له كل سيناريوهات أفلامه الألمانية التالية، بما فى ذلك "بين العوالم" (١٩٢١) و"دكتور مابيوزه المقامر" (١٩٢٣) و"أسطورة النيبيلونجن" (١٩٢٤) و"متروبوليس" (١٩٢٧). صنع لانج هذه الأفلام فى استوديوهات "بابل الجديدة" فى شركة "أوفا"، وهى تتسم بصفات الصوفية الألمانية الغامضة، والديكورات الضخمة، والأزياء المبهرة، والتكوينات الأسلوبية. ومع فيلم "إم" (١٩٣١) أسس لانج معايير جديدة للسينما الناطقة، خاصة من خلال مونتاجه للصوت والصورة. وكان الفيلم من بطولة بيتر

لورى فى دور سفاح الأطفال "المثير للتعاطف"، كما قدم تيمات قاتمة سوف تصبح أكثر وضوحًا فى أفلامه الأمريكية.

اضطر لانج للذهاب إلى المنفى هربًا من النازية، وانتهى فى يونيو ١٩٣٤. وكان أول أفلامه الأمريكية "غضب" (١٩٣٦) من بطولة سبنسر تريسي فى دور الرجل الذى يتهم ظلمًا فى جريمة قتل، ويكاد أن يشنقه الغوغاء بدون محاكمة. وكان فيلم "أنت تعيش مرة واحدة فقط" (١٩٣٧) بنفس الدرجة من القتامة، وهو تنويع على قصة بونى وكلايد. وبدون عقد مع شركة كبرى، عمل لانج بشكل متفرق فى الأعوام التالية. وبأفلام أربعة مضادة للنازية، تتضمن "الجلادون يموتون أيضًا!"، (١٩٤٣)، و"وزارة الخوف" (١٩٤٤)، حاول لانج أن يعلم الجمهور حول الفاشية، وهذا الفيلمان يحشدان بأجواء الفيلم نوار، كما بدا أيضًا فى "امرأة فى النافذة" (١٩٤٤) و"الشارع القرمزى" (١٩٤٥) (يمكن الترجمة إلى "الشارع الداعر"). اضطر لانج بعد ذلك لقبول مجموعة من المشروعات منخفضة الميزانية، ووضع بشكل مؤقت فى القائمة السوداء خلال الفترة الماكارثية بسبب ارتباطه بالكاتب برتولت بريشت، المعروف بتعاطفه مع الشيوعيين. وعاد لانج إلى ألمانيا فى عام ١٩٥٧ ليخرج "مقبرة هندية" (١٩٥٨) من جزأين، و"ألف عين للدكتور مابيوزه" (١٩٦٠). وفى عام ١٩٦٣ ظهر فى دور المخرج الهوليودى المتحرر من الأوهام فى فيلم جان لوك جودار "الاحتقار" (١٩٦٣).

وإذا كان النقاد لعقود طويلة قد اعتبروا أن لانج مضى إلى الانحدار بعد أفلامه الألمانية العظيمة، فإن نقاد سينما المؤلف والقراءة النسوية الأكثر حداثة قد أعادوا النظر فى أفلامه الأمريكية، وتقييم أفلامه المضادة للنازية

والأفلام نوار، واعتبروا أفلام لانج الهوليوودية تعبيراً عن رؤيته القائمة للبرجوازية الأمريكية: وعلى سبيل المثال فإن شخصيات إدوارد جى روبنسون فى "امرأة" و"الشارع" هى شخصيات من الطبقة الوسطى ترتكب القتل أو تتستر عليه من أجل امرأة فانتة. ومن الناحية الأسلوبية فإن أفلام لانج تجمع بين التعبيرية الألمانية وسينما الأنماط الفيلمية الأمريكية، حيث وجد الفيلم نوار شكلاً ملائماً للتعبير عن رؤيته القدرية القائمة.

مشاهدات مقترحة:

"بين عوالم" (١٩٢١)، "أسطورة النيبلونجن" (١٩٢٤)، "متروبوليس" (١٩٢٧)، "إم" (١٩٣١)، "غضب" (١٩٣٦)، "الجلادون يموتون أيضاً!" (١٩٤٣)، "امرأة فى النافذة" (١٩٤٤)، "الشارع القرمزى" (١٩٤٥)، "الحرارة الكبرى" (١٩٥٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bogdanovich, Peter. *Fritz Lang in America*. New York: Praeger, 1969.

Grant, Barry Keith, ed. *Fritz Lang Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

Gunning, Tom. *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. London: British Film Institute, 2000.

Jenkins, Stephen, ed. *Fritz Lang: The Image and the Look*. London: British Film Institute, 1981.

McGilligan, Patrick. *Fritz Lang: The Nature of the Beast*. New York: St. Martin's, 1997.

Jan-Christopher Horak

يان كريستوفر هوراك

هواة وعشاق السينما "Fans and Fandom"

هواة السينما وجمعياتهم ليست هي الشيء ذاته، فقد يكون المرء عاشقاً لفيلم أو نمط فيلمى أو ممثل أو مخرج محدد، لكنه غير مشترك في منظمة أو تجمعات لعشاق السينما. فكون المرء من عشاق السينما هو - على الأقل للوهلة الأولى - مسألة تتعلق بالإعجاب بأفلام معينة، ومستغرقاً فيها على نحو عاطفى. وعشاق السينما يكونون عادة أفراداً ليسوا على اتصال بأناس آخرين يشاركونهم فى الارتباط العاطفى بفيلم معين أو نجم محدد. وبرغم أن كون المرء عاشقاً "وحيذاً ومنعزلاً" لأفلام أو أنماط فيلمية محددة لا يتضمن بالضرورة اتصالاً مباشراً بالعشاق الآخرين، فإن عشاق السينما يتصورون أنفسهم غالباً كجزء من مجتمع سينمائى ممتد، مع عشاق آخرين يشاركونهم فى العقلية وإن كانوا على غير اتصال مباشر. والمجلات السينمائية التجارية تساعد فى بناء هذا المجتمع، وتدعم إحساس هؤلاء العشاق الفرديين بكونهم جزءاً من مجموعة وإن كانوا لا يتصلون ببعضهم اتصالاً مباشراً.

جمعيات ومنظمات عشاق السينما باعتبارها نشاطاً اجتماعياً

على عكس العشاق الفرديين - حيث قد يتضمن أقرانهم من يشبهونهم بالمصادفة فى العقلية - فإن منظمات عشاق السينما تتضمن هؤلاء الذين يبحثون بشكل محدد عن الذين يشاركونهم أذواقهم، وبذلك فإنهم ينخرطون فى مجال من النشاطات الاجتماعية والثقافية والفنية التى تنطلق من هذه

المنظمات كنقطة بداية. ومثل هذه المنظمات قد تشمل المشاركة في المناقشة على الإنترنت، ونشر تعليقات في المواقع السينمائية، والاشتراك في النوادي أو المجموعات السينمائية، أو صنع مجلة خاصة بهم. وكون المرء جزءاً من منظمة للعشاق - سواء لفيلم أو نجم معين - هو أولاً وقبل كل شيء مرتبط بقيم المشاركة والإنتاج. ويؤكد هنري جينكينز على ثقافة المشاركة في هذه المنظمات "تشكل دائماً من خلال إسهام العشاق الآخرين، ويصنع دافعها - على الأقل جزئياً - رغبة في مزيد من التفاعل مع مجتمع اجتماعي وثقافي أوسع" (جينكينز، ١٩٩٢، ص ٧٦). وهؤلاء الذين يشاركون في منظمات من هذا النوع يشاهدون دائماً أفلامهم المفضلة في جماعات، إذ يريدون مشاركة التجربة مع آخرين يعرفون أنهم معجبون بهذه الأفلام. كما يميل عشاق السينما أيضاً إلى الانتظار معاً في طوابير طويلة من أجل مشاهدة العروض الأولى للأفلام فائقة النجاح، وهم يعلمون أيضاً أن الجمهور سوف يحتشد بعشاق مثلهم سوف يشاركونهم في المتعة والتجربة الوجدانية.

إن هذه التجارب والاستجابات والتفاعلات الجماعية من جانب مجموعات عشاق السينما تتجسد أيضاً في نشاطات أبعد من مجرد مشاهدة فيلم يتوقعون الإعجاب به. فهم يتعاملون مع الفرجة على الفيلم كمجرد مرحلة من عملية أوسع للاستهلاك والإنتاج، مع وجود نصوص ثانية وثانوية مثل المواد الدعائية، والمقالات، والتعليقات التي تأتي في أعقاب مشاهدتهم الفيلم لأول مرة، ثم المشاهدات التالية المتكررة، وجمع أقراص الدي في دي بالمواد الخاصة التي قد تتضمنها. لذلك فإن الاشتراك في مجموعات لعشاق السينما ليست أبداً مجرد "الذهاب إلى السينما".

وقام جون فيسك بمحاولة التأكيد على تميز مجموعات عشاق السينما وممارساتها الثقافية، ليفرق بين أنماط مختلفة من الإنتاجية، أطلق عليها الإنتاج "السيميوطيقى"، و"المنطوق"، و"النصى" (فيسك، ص ٣٧-٣٩). والنوع الأول السيميوطيقى يتعلق بإنتاج المعنى من نص سينمائى - وهو شئ يقوم به كل المتفرجين بالضرورة عندما يحاولون فهم الفيلم ويدركونه. أما "الإنتاجية المنطوقة" فهي تعنى الحديث عن الفيلم، وهو أيضاً شئ يقوم به معظم جمهور السينما، لكن هواة السينما يقومون به بشكل مميز داخل مجموعاتهم. والنوع الثالث عند فيسك، "النصى"، فهو الأكثر خصوصية بالنسبة لمجموعات عشاق السينما، حيث إن من النادر خارج هذه المجموعات أن تتم كتابة مقالات أو تحليلات للأفلام المفضلة (إلا إذا كان يشكل جزءاً من مهنة مثل الناقد السينمائى أو الباحث الأكاديمى السينمائى). وطبقاً لما يقوله ديفيد سانجيك، فإن مجلات هواة السينما هى أوضح مثال على الإنتاجية النصية لمجتمعات الهواة، حيث إنها "إصدارات للهواة، وهى فى شكلها ومضمونها مميزة عن مجلات المحترفين، أى المجلات التجارية للتجار الرئيسى فى السينما" (ص ٣١٦). وبرغم أن هناك بعض الحقيقة فى ذلك، فإن سانجيك يقدم تناقضاً مبالغاً إلى حد ما بين مجلات الهواة ومجلات المحترفين، ويوحى بأن محررى مجلات الهواة يتمتعون بحرية أكبر بكثير فى أن يكتبوا ما يريدون، حيث إنهم لا يدينون بالفضل بشكل مباشر لصناعة السينما ورعاتها، بينما يهتم محررو مجلات المحترفين بشكل شبه كامل بالسينما التجارية، أما مجلات الهواة ليس لديها اهتمام كبير "بالقبول العام بالتوليفات والمواضيع المقبولة لسينما التجارى الرئيسى فى هوليوود" (ص ٣١٧). وإذا كان هذا التناقض فيه مبالغة، فإنه يقر بوجه مهم من أوجه

منظمات هواة السينما، وهى أنها تفصل نفسها عما يروونه مجرد "مستهلكين" سينمائيين يفتقدون المعرفة التاريخية والفنية بالأنماط الفيلمية ونصوصها.

منظمات الهواة الاستهلاكية، والمنظمات "المقاومة"

منظمات الهواة هى فى جانب منها تهتم بالحصول على أشكال من الخبرة وعرضها. وهى تشبه على نحو ما "القراءات" الدراسية للأفلام، إذ تفضل طريقها فى التفسير تتضمن فحصاً دقيقاً جداً حيث تصبح الأفلام ونصوصها الثانوية المحيطة بها مجالاً للدراسة فى كل تفاصيلها وظلالها. وتلك الممارسة التفسيرية تتناقض تماماً مع الفرجة "العارضة" على الأفلام، والى يفترض هواة السينما أنها تعبر عن معرفة أقل، ونوع أقل تمييزاً لخصائص الفرجة.

كما يؤكد وصف سانجيك أيضاً لمجالات الهواة على الطبيعة اللاتجارية لمنظمات هواة السينما، وعلى الطريقة التى تتعارض بها مع آليات الدعاية والإعلان. إن هذا يشبه كلاً من نظام "الأندرجراوند"، ونظام اللاتجارى/المضاد للتيار السائد، التى تحدد بها ثقافات الهواة قيمة الأعمال الفنية، كما يقترب من الدراسات حول منظمات الهواة التى ترى أن الهواة "مقاومون" للرأسمالية والنزعة الاستهلاكية. ويقول جريج تيلور أن "الهواة ليسوا أصحاب ثقافات خاصة بشكل دقيق، إلا إذا طرحوا منظماتهم باعتبارها نشاطاً مقاوماً"، وهو الموقف الذى يجعلهم "متقدمين بخطوة على القوى التى تحاول تسويق ذوقهم المقاوم مرة أخرى إليهم"، فيما يبدو أنه يصل إلى درجة الصراع بين منظمات هواة السينما والقوى التجارية فى السينما (ص ١٦١).

ومع ذلك، وفي ضوء هذا الالتقاء بين قيم الهواة والقيم الأكاديمية، حيث تسعى المجموعتان على النأى بنفسها عما هو "تجارى"، فإن من المحتمل المبالغة فى تقدير السمات "المقاومة" لمنظمات الهواة. وفى الحقيقة أن العديد من هواة السينما هم عشاق مخلصون للأفلام فائقة النجاح، وقد يقبلون تماماً بالسمة التجارية فى الفيلم الهوليوودى حتى لو كانوا يقرأون النصوص ويحللوننها بشكل دقيق فى مجتمع من المنقرجين المتشابهين فى العقلية. ولا يمكن افتراض أن هواة السينما هم بالضرورة "خارج" آليات التجارية والدعاية السينمائيين، أو أن ممارساتهم المميزة بطبيعتها مقاومة للتجارة السينمائية. وفى الحقيقة أن الهواة يتمتعون بقيمة كبيرة لأساطين السينما؛ لأنهم "مستهلكون يعتمد عليهم" لخطوط الإنتاج، وأن للثقافات الفرعية داخل الرأسمالية (ميهان، ص ٨٥-٨٩). إن هذا يعنى أخذ موقف أكثر تعقيداً من مجرد إقامة تعارض بين "ثقافة" الهواة و"تجارة" أساطين الصناعة. وبينما يكون سانجيك على حق تماماً فى القول بأن مجلات التيار السائد تعتمد على النوايا الطيبة وعلى المادة التى تزودهم بها صناعة السينما، فإن ذلك لا يؤدى إلى نتيجة أن منظمات الهواة هى "مستقلة" تماماً عن القوى والضغط والمصالح التجارية.

وإذا كان الكثير من الدراسات السينمائية والثقافية، منذ كتاب "سارقو النصوص" (١٩٩٢) لهنرى جينكينز وما بعده، قد مالت إلى أخذ موقف احتفائى صريح بالثقافات التشاركية والإنتاجية لمنظمات هواة السينما، فإن بعض الكتاب بالغوا فى أخذ موقف سلبى ولامبالى تجاه هذه المنظمات. وعلى سبيل المثال فإن باربرا كلينجر قالت إن جزءاً مهماً من طريقة تأثير الأفلام المعاصرة كسلع، وبالتالي بيعها إلى الجمهور، هو "تجزئتها إلى سلسلة

من العناصر المتخصصة" (١٢٦)، في إشارة إلى طريقة ترويج الأفلام بالتركيز على عناصر مستخلصة من القصة، والإنتاج، والميزانسين. يمكن عندئذ لنصوص الدعاية أن تركز على عناصر محددة يمكن بيعها، مثل النجم أو النجمة، والمخرج، والمؤثرات الخاصة شديدة الإثقان، أو القضايا والأفكار المثيرة للجدل التي يثيرها السرد. إن هذا يعنى أن أى فيلم يمكن بيعه إلى مجموعات مختلفة من الجمهور بالتركيز على عناصر مختلفة سواء كانت تتعلق بالقصة العاطفية، أو المؤثرات الخاصة، أو "فن" الإخراج. كما نقول كلينجر إن خبرة الهواة هي بالتالى ليست مستقلة على الإطلاق عن آليات الدعاية والترويج، حيث إن معلوماتهم عما وراء الكواليس لا تعبر أبداً عن استقلاليتهم، وإنما تشير عادة إلى "الاستراتيجيات الناجحة" لمادة الدعاية التجارية. (ص ١٣٢).

لكن مثلما أن القول إن هواة السينما متعارضون تماماً - أو هم خارج - القوى الرأسمالية يبدو قولاً مبالغاً، كذلك وجهة النظر البديلة التي تمثلهم كخاضعين لمصنع الأحلام الهوليوودى. وهذا الجدل هو الطبيعة "المقاومة" من جانب، و"الداخلية" فى النزعة التجارية من جانب آخر، قد أسس نوعاً كاملاً من الدراسة، لكن المعالجات المعاصرة لمنظمات الهواة قد بدأت فى طرح أسئلة جديدة. لقد أشارت مؤرخة السينما جانيث ستايجر إلى أن العديد من الدراسات حول منظمات الهواة أكدت على العناصر الاجتماعية الإيجابية لنشاطات بناء مجتمعات الهواة، وهو ما يشير إلى إمكانية وجود معالجات لمنظمات للهواة لا تقتصر على مجرد الاحتفاء بها أو الانتقاص منها (٢٠٠٠، ص ٥٤).

ومن الحق القول بأنه قد يكون من الصعب أن "توازن" بين تقديم الهواة باعتبارهم "جيدين" (مقاومين) أو "سيئين" (مدمجين في صناعة السينما). ويقول مات هيلز أن مثل هذه المعالجة المتوازنة أو ذات "وجهات النظر المتعددة" لمنظمات الهواة محدثة بالمشكلات مادامت تحاول أن تحل ما قد يكون تناقضات أصيلة داخل منظمات الهواة والجمهور. ومرة أخرى فإن محاولات حل منظمات الهواة إلى ثنائيات واضحة التميز، ونموذج جدلي أكثر عمومية، تستدعى التعامل مع التناقضات الفعلية داخل الظواهر الثقافية (انظر هيلز، ص ٢٧-٤٥). قد يكون الهواة موجودين في وقت واحد داخل وخارج قوى السوق، ويقاومون الضغوط الاقتصادية ببعض الطرق في الوقت الذي تتصرف باعتبارها "مستهلكين يعتمد عليهم" بطرق أخرى. وفي دفاع عن دراسات وسائط الاتصال التي تسعى للتأكيد على مقاومة الهواة للقوى التجارية، يمكن القول إن مثل هذه المقاومة يمكن تحديدها بوضوح، سواء كانت مقاومة ضد تحويل الثقافة السينمائية إلى سلعة من خلال نوع من التذوق السينمائي "الأندرجراوند"، أو كان رد فعل تجاه أنواع محددة من السينما مثل الأفلام التجارية فائقة النجاح. لكن هذا التأكيد يعتمد على وجهة نظر محددة النتيجة لسلطة باعتبارها شيئاً قد يملكه الهواة أو لا يملكونه، بالإضافة إلى افتراض أن المقاومة يمكن تحديدها نقدياً بواسطة الدارسين. ومثل هذا التناول الأكاديمي يعيدنا إلى نوع من الدراسات حول الهواة تقوم على فرضية تحديدهم باعتبارهم "جيدين" و"سيئين"، وبالتالي الزعم بسلطة أخلاقية تنسب إلى ممارسات الهواة سواء باعتبارها "تقدمية" أو "رجعية". (انظر "ثقافات الهواة").

تنميط الهواة والمنظمات الخاصة بهم

يمكن أن يتعرض الهواة ومنظماتهم إلى الدراسة الأخلاقية الفاحصة طوال تاريخ السينما. ومن خلال المصطلحات المفهومة الشائعة، فإن جمهور الهواة (سواء انتظموا في منظمات أم لا) قد تم تصويرهم على أنهم أغراب على نحو ما، ومبالغون عاطفياً في علاقتهم مع النجوم المحبوبين، وشديدو الاهتمام بطرائف صناعة الأفلام، والتفاصيل الدقيقة للقراءة الفاحصة، أو أنهم مهووسون تماماً بعالم السينما حتى إنهم لا يستطيعون الحياة بنجاح في العالم الحقيقي. ويجد هواة السينما أنفسهم أحياناً مضطرين للدفاع عن أنفسهم ضد الاتهامات بأنهم فاشلون أو أشخاص غريبو الأطوار. وحتى مفهوم أن السينما فن له هواته لم يكف لكي يبدو صورة عاشق السينما بطريقة مريضة، وحتى مصطلح cinephilia لم ينجح في ذلك برغم دلالاته الثقافية الرفيعة. وعلى سبيل المثال فإن الفيلم التسجيلي الأمريكي "سينمانيا" (٢٠٠٢) يصور مجموعة من عشاق السينما باعتبارهم يعانون من اضطرابات متنوعة، وعاجزين عن الالتحاق بعمل أو أن تكون لهم حياة عاطفية، وهم بدلاً من ذلك يستحوذ عليهم حضور دور عرض سينما الفن في نيويورك. ومنظمات عشاق السينما تتعرض للسخرية في مثل هذه الصور التي تظهر في وسائل الإعلام، حتى لو كانت صوراً تثير التعاطف أو بعض الاحترام. وعلى هذه الخلفية من التنميط السلبي لعشاق السينما باعتبارهم فاشلين وغريبو الأطوار حاولت الدراسات الجادة أن تعيد تقييمهم بشكل إيجابي، على أنهم يشاركون في مجتمع يجمع ذوى العقلية المتشابهة، ويتضمن نشاطاً إبداعياً صحياً في الفرجة السينمائية.

وأهمية النجومية داخل الثقافة السينمائية قد أدت بدورها إلى التقليل الأخلاقي من شأن عشاق السينما، وتنميطهم في صورة المهووسين. وتحليل بدايات ثقافة عشاق السينما منذ العقد الثاني من القرن العشرين وما بعده، حيث كانت التتوعات الإقليمية في عرض الأفلام تتأكد بواسطة ثقافة شعبية قومية من خلال طيف واسع من الأفلام، والكتب والمسرحيات، والأغنيات الجماهيرية منذ بدايات القرن العشرين، فقد تم تصوير عشاق السينما باعتبارهم يمارسون أحلام اليقظة وتسيطر عليهم صور النجمات، أو تلك الصورة النمطية للفتاة التي يستحوذ عليها بصورة هستيرية إعجابها بأحد النجوم (انظر فولر، ص ١١٦). وهذا التأنيث لعشاق السينما - بما في ذلك الرجال - قد تأكد بقوة بواسطة صناعة السينما في عشية ظهور نظام النجوم. وبمجرد أن بدأ نظام النجوم في السيطرة، وتم الترويج والدعاية لأسماء النجوم، أصبح من الممكن تصوير عشاق السينما باعتبارهم مستهلكين مؤنثين مهووسين بالمشاهير.

وكانت الأعمال الأكاديمية حول عشاق السينما تفترض أحياناً أن منظماتهم تعنى عشق شخص مشهور معين. وتقدم جاكى ستيسى دراسة دقيقة رقيقة حول عاشقات السينما تعارض التتميط السلبي الذى يحيط بالموضوع، كما تقول إن عشاق السينما لا "يتوحدون" ببساطة مع نجوم السينما (بمعنى إدراكهم أن النجوم يشاركونهم فى السمات، أو رغبتهم فى أن "يصبحوا مثل النجوم")، أو أنهم يمثلون بالنسبة لهم موضوعات مثالية للخيال. لكن الطرق التى يقيم بها عشاق السينما - ومنظماتهم - علاقة مع نجوم السينما هى طرق أكثر تعقيداً بكثير، وتتضمن طيفاً من الممارسات السينمائية وغير السينمائية. ومرة أخرى فإن عشاق السينما ومنظماتهم مرتبطون

بنشاطات تتجاوز مجرد الفرجة على أفلام أحد النجوم. وتحلل ستيسي مشاعر هواة السينما التي تتضمن الإخلاص، والعبادة، والتسامي، فإن تقديرهم لنجم سينمائي محدد يسمح لهم بالتواؤم مع إحياءات ومخاوف وضغوط الحياة العادية (ص ١٤٥). وتؤكد ستيسي على طيف من ممارسات عشاق السينما التي تحدث خارج لحظة المشاهدة السينمائية، مثل التظاهر الواعي بأن المرء هو أحد نجوم السينما، أو تقليده، وهذا التقليد لا يعنى أن عشاق السينما "قد فقدوا الإحساس بالواقع"، أو أنهم يريدون فعلا أن يكونوا شخصا آخر، ولكن يتم التعبير عن عشقهم للنجم فقط من خلال نشاطات ثقافية محددة (ص ١٧١).

وهناك دراسات أخرى عن علاقات النجم بالهواة، قد أكدت على دور منظمات هواة السينما في التشكيل الجماعي لردود أفعال الجماهير تجاه نجوم السينما وتقديرهم لهم. وعلى سبيل المثال فإن ريتشارد داير يلاحظ كيف أن جودي جارلاند أصبحت أيقونة بالنسبة لجمهور المثليين من الرجال، الذين رأوا حياتها الفنية وصراعاتها الشخصية باعتبارها "تمثل موقف وتجربة أن يكون المرء مثليا في مجتمع كاره للمثلية الجنسية" (ص ١٥٣). ويمكن القول بأن نجومية جارلاند ماتزال تُرى على أنها مجال خاص بعشاق السينما المثليين من الرجال. كما أن هناك أنواعا أخرى من مجموعات الهواة ذات الثقافات الفرعية يمكن ربطها بإعادة تقييم نجوم محددين. وعلى سبيل المثال فإن عشاق أفلام الرعب الكلاسيكية قد يعجبون على نحو خاص بنجوم السينما لمرحلة السينما الصامتة، من كونراد فايت (١٨٩٣-١٩٤٣)، الذي ظهر في أفلام مثل "مقصورة الدكتور كاليبجاري" (١٩٢٠)، و"يدا أورلاك" (١٩٢٤)، وقد ربطه هذا الظهور بالأداء التمثيلي الأسلوبى وتجسيد الأشرار.

لم يكن فائت قط "ممثلاً رئيسياً" في أفلام التيار الرئيسي، ولم يكن موضع اهتمام مجموعة خاصة من عشاق السينما أو هواة أفلام الرعب، يمكن أن تفسر الشخصيات "الوحشية" والهامشية التي يمثلها في علاقتها مع اختلاف يعارض التيار الرئيسي على نحو ما تمثله ثقافتهم. وبدلاً من القول بأن أنواعاً محددة من منظمات الهواة قد ترتبط بشكل خاص بنجوم محددتين، فإن حالة منظمات هواة السينما من الممثلين الرجال تشير إلى أن نجوم التيار السائد من الرجال مثل كيانو ريفز يمكن أن يعاد تقييمهم أو تفسيرهم، خاصة النجوم الذين تمثل صور الدعاية الخاصة بهم نزعتهم الجنسية على نحو ملتبس. وهكذا فإن منظمات عشاق السينما يمكن أن تتحمل قراءات مختلفة لصور النجوم المنتشرة، بالإضافة إلى التقييم الخاص لنجوم محددتين كعلامة على التميز والاختلاف والابتعاد عن "التيار السائد".

"فن السينما" ومنظمات الهواة

بالمقارنة مع تكوين منظمات الهواة في بدايات القرن العشرين، فإن شخصية عاشق السينما الآن ربما أصبحت أقل تحديداً في نوعها بين ذكر وأنثى، لكن هذا يعود إلى الكثير من التغير في السياق الثقافي، حيث يتم التوجه عادة إلى الرجال والنساء معاً بوصفهم مستهلكين. وبالإضافة إلى نظام النجوم، فإن المخرجين والفنيين في صناعة السينما يتزايد الترويج لهم باعتبارهم مشهورين في حد ذاتهم. وهذا التحول يعنى أنه يمكن لعشاق السينما وضع أنفسهم جنباً إلى جنب مفاهيم السينما كفن، وبذلك يتفادون جزئياً التمييز السلبي باعتبارهم مهوسين بالمشاهير، وذلك بتكوين منظمات لعشاق مخرجي السينما.

وهذا الوجه من وجوه منظمات الهواة تقترب من التذوق الدارسى للسينما، حيث إن التعامل مع السينما كفن، واحترام بعض المخرجين باعتبارهم "مؤلفين"، هو استراتيجية ميزت تاريخياً دراسات السينما، ومايزال لذلك مكان أكبر اليوم. إن ما يسمى "نظرية المؤلف" كانت فى البداية يتم تطبيقها بواسطة المتقنين الباحثين عن اكتساب السينما للقيمة كوسيط فنى، وبرغم أنها كانت تحمل طابعاً ثقافياً فإنها كانت أيضاً فى متناول فهم وتذوق الجمهور من خارج الأوساط الأكاديمية (تيلور، ص ٨٧). وعندما ابتعدت نظرية المؤلف عن النظرية النخبوية للسينمائيين الفرنسيين، فإنها داخل المجال الأمريكى وأصبحت مشهورة لدرجة أن هوليوود أدخلتها فى خطاب دعايتها. لم تعد نظرية المؤلف معالجة نقدية فقط، بل أيضاً استراتيجية لتنظيم الطرق التى يستجيب بها الجمهور للنصوص السينمائية. إن الجمع بين صناع الأفلام، ودارسيها، وفنانى الدعاية، والهواة، قد أدى إلى أن مفهوم أن بعض المخرجين المتميزين فنانون قد خلق ثقافات جمالية خاصة تحيط بهم. وهذا النوع من "الثقافة الخاصة حول شخصية ما" مهم لبعض منظمات الهواة، مثل تلك التى تحيط بأفلام هوليوود القاتمة والكلاسيكية والتى نالت نجاحاً بطيئاً غير متوقع، والتى تم ضمها تحت عنوان "أفلام الثقافات الخاصة". وقد مالت هذه المنظمات الخاصة بالهواة إلى استخدام نظرية المؤلف كوسيلة للدعوة إلى العثور على قيمة فنية داخل مجال السينما المطلقة.

ومن أهم النشاطات الثقافية التى تولاهها عشاق السينما، هو طريقة استثمار ممثليهم ومخرجيهم المفضلين فى الرأسمال الثقافى، وتأسيس أنواقهم ضد ما يعتبرونهم سينما التيار السائد. ومع ذلك فإن هذا الابتعاد الظاهرى عما هو "تجارى" هو تجارى فى حد ذاته، حيث إن هؤلاء الهواة مايزال لهم مكانهم داخل سوق محدد. وبرغم أن لذلك علاقة بالجدل الدائر حول القدرة

المقاومة لمنظمات الهواة، فإنه يمكن رؤيته أيضًا كمسألة ممارسات ثقافية لعشاق السينما. إن هواة الأفلام الخاصة يسعون إلى الدفاع عن نصوصهم المفضلة وتقييمها، لكنهم عندما يفعلون ذلك فإنهم يأملون أيضًا في أن يعكسوا ذوقهم الجمالي الخاص بهم، حيث إن باستطاعتهم رؤية قيمة فنية "حقيقية" حينما لا يجدها المتفرجون العاديون. وسعى هؤلاء الهواة إلى التميز الواضح بشكل خاص في العلاقة مع الأنماط الفيلمية التي تلقى في العادة تقييمًا أقل في النقد السينمائي "السائد"، مثل أفلام استغلال الموضوعات الخاصة. ويقول مارك كيرمود إن عشاق أفلام الرعب يدركون بشكل إيجابي القيمة الجمالية في هذا النمط الفيلمي، بينما يستهلك الجمهور العادي بشكل سلبي أفلام الرعب كما لو أن تجسيداتنا حقيقية وليست صورًا ذات سمة جمالية للعنف الدموي، ويقدم تعارضًا مقنعًا بين العشاق "الإيجابيين" الذين يقرأون أفلام الرعب في علاقتها مع الأفلام السريالية السابقة، وبين الجمهور العادي الذي يتميز بقراءة أفلام الرعب على نحو أكثر سذاجة.

وفي تفسير كيرمود فإن عشاق أفلام الرعب هم "متقنون بالنسبة للنمط الفيلمي". ومثل عشاق الأنماط الفيلمية الأخرى أو بعض نجوم السينما، فإنهم مستهلكون يتمتعون بالخبرة، ويملكون القدرة على تعقب تاريخ النمط، وتفسير الأفلام الجديدة في علاقتها بعدد لا يحصى من الأفلام السابقة. إن هذا النوع من عاشق السينما لديه إحساس ذكي وجاد بالعلاقة بين النصوص السينمائية، وبذلك فإن الحدود حول "النص ذاته" تميل إلى الاختفاء بالنسبة لعشاق السينما الذين يجرون قراءات فاحصة لأفلام محددة، في نفس الوقت الذي يقيمون فيه علاقات مع نصوص أخرى، سواء نصوص تنتمي إلى نفس النمط الفيلمي، أو نفس المخرج، أو بالتركيز على نجم مفضل. وبذلك فإن منظمات عشاق السينما - كعشاق أفلام الثقافات الخاصة أو نمط فيلم الرعب - تعارض فكرة

أن معنى أى فيلم وأهميته هى مسألة خاصة فقط بهذا الفيلم. وبدلاً من ذلك، فإن عشاق السينما يقرأون الأفلام بعلاقتها بنصوص أخرى، وبذلك فإنهم يمكنهم تحويل "الفيلم" إلى هذه المعانى والقيم التى تميز منظماتهم كنوع من المجتمع الذى يقوم بالتفسير. إن عشاق السينما لا يقرأون الأفلام فقط من خلال نصوص الدعاية الرسمية، مثل المواد الإضافية على أقراص الدي فى دى، ولكن أيضاً فى علاقتها بالنصوص التى أنتجها عشاق السينما. ويعرض هنرى جينكينز نموذج أحد عشاق السينما الذى كتب نهاية بديلة لفيلم "ثيلما ولويز" (١٩٩١) حيث تحول البطلتان نفسيهما إلى خفاشين (جينكينز، ٢٠٠٠، ص ١٧٧). وإعادة وضع الفيلم فى سياق جديد باعتباره حدوداً تدور عن مصاصات دماء مثليات، تشير إلى أن التفسير الإبداعى لعاشق السينما ذاك للمعنى، يمكن أن يعيد رسم حدود النصوص الفيلمية وهويات الأنماط، وذلك يعمل أحياناً ضد ما قد يراه المنتجون - والمتفرجون الآخرون - باعتباره تصنيفات وحدوداً وهويات واضحة للفيلم. وبذلك، سواء كانت تلك نشاطات تفسيرية يقوم بها بعض عشاق السينما، أو ممارسات لمنظمات العشاق، فإن عشاق السينما ومنظماتهم كانوا مهمين للدراسات السينمائية وصناعة السينما. وهم يوضحون كيف أن الجمهور الوفى يمكن أن يكون جزءاً من تجارة السينما، فى الوقت ذاته الذى يضع فيه نفسه بشكل منفصل عن العمليات التجارية.

انظر أيضاً:

"نظرية المؤلف"، "عشق السينما"، "أفلام المجموعات الخاصة"، "الصحف والمجلات"، "نظرية التلقى"، "الفرجة والجمهور"، "النجوم".

- Barker, Martin, and Kate Brooks. *Knowing Audiences: Judge Dredd—Its Friends, Fans, and Foes*. Luton, UK: University of Luton Press, 1998.
- Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: British Film Institute, 1986.
- Fiske, John. "The Cultural Economy of Fandom." In *The Adoring Audience*, edited by Lisa A. Lewis, 30–49. New York and London: Routledge, 1992.
- Fuller, Kathryn H. *At the Picture Show: Small Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*. Washington, DC and London: Smithsonian Institution Press, 1996.
- Hills, Matt. *Fan Cultures*. London and New York: Routledge, 2002.
- Jenkins, Henry. "Reception Theory and Audience Research: The Mystery of the Vampire's Kiss." In *Reinventing Film Studies*, edited by Christine Gledhill and Linda Williams, 165–182. London: Arnold, 2000.
- . *Textual Patchers*. London and New York: Routledge, 1992.
- Kermode, Mark. "I Was a Teenage Horror Fan, or, How I Learned to Stop Worrying and Love Linda Blair." In *Ill Effects: The Media/Violence Debate*, edited by Martin Barker and Julian Petley, 57–66. London and New York: Routledge, 1997.
- Klinger, Barbara. "Digressions at the Cinema: Commodification and Reception in Mass Culture." In *Modernity and Mass Culture*, edited by James Naremore and Patrick Brantlinger, 117–134. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Meehan, Eileen R. "Leisure or Labor?: Fan Ethnography and Political Economy." In *Consuming Audiences?: Production and Reception in Media Research*, edited by Ingunn Hagen and Janet Wasko, 71–92. Cresskill, NJ: Hampton Press, 2000.
- Sanjek, David. "Fans' Notes: The Horror Film Fanzine." In *The Horror Reader*, edited by Ken Gelder, 314–323. London and New York: Routledge, 2000.
- Stacey, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London and New York: Routledge, 1994.
- Staiger, Janet. *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press, 2000.
- Taylor, Greg. *Artists in the Audience: Cults, Camp, and American Film Criticism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.

Mass Hills

كتب هذا الفصل: مات هيلز

كونراد فايت

(ولد فى بوتسدام، ألمانيا، فى ٢٢ يناير ١٨٩٣،
توفى فى ٣ أبريل ١٩٤٣).

ظهر كونراد فايت فى أفلام تعبيرية ألمانية كلاسيكية مثل "مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩٢٠)، حيث لعب دور سيزارى الذى يسير وهو نائم، و"بدا أورلاك" (١٩٢٤)، و"طالب براج" (١٩٢٦). وفى فيلم "كاليجارى" فإن شخصية السائر النائم يثير الخوف والرعب فى كل شخصيات الفيلم، بينما هو أداة وضحية للدكتور كاليجارى (إميل جانينجز). وقد رأى البعض أن فايت هو نموذج رائد لوحوش السينما التالية التى تثير درجة ما من التعاطف، مثل مخلوق بوريس كارلوف فى "فرانكينشتاين" (١٩٣٣).

كان فايت نجماً فى السينما الصامتة مرتبطاً بقوة بحركة السينما التعبيرية الألمانية فى مراحلها الأولى، ثم استمر فى لعب شخصيات نازية شريرة فى أفلام ناطقة تالية مثل "هروب" (١٩٤٠). وتم تتميطه فى دور الشرير المخيف، أو أدوار الوحوش، ليمثل "الألماني الشرير"، كنتيجة للسياق التاريخي والثقافي الذى كان يعمل فيه من جانب، ومن جانب آخر بسبب مظهره وأسلوبه التمثيلي. ودوره فى شخصية الميجور ستراسر فى الفيلم التسجيلي "كازابلانكا" (١٩٤٢) كان واحداً من آخر أدوار فايت فى هوليوود،

وقد جاء بعد أن انقطع عن العمل فى الولايات المتحدة ليمثل فى بريطانيا من ١٩٣٢ إلى ١٩٤٠. وكان أداء فايت أحياناً مبالغاً فى الأسلوبية، ومتلائماً مع التشويهاً المتعمدة فى التعبيرية الألمانية.

ولأن فايت كان نجماً غير عادى، وفى ضوء ظهوره فى أفلام كلاسيكية مثل "كاليجارى" و"كازابلانكا"، فإنه تم اعتباره أيقونة من جانب أصحاب الثقافات الخاصة، خاصة عشاق السينما أصحاب الوعى بتاريخ السينما. وتكونت "جمعية كونراد فايت" فى عام ١٩٩٠ بواسطة جيمس راثيلسبيرجر، وأقام أعضاء الجمعية الذكرى الخمسين لوفاة فايت (والمئوية لميلاده) فى عام ١٩٩٣. وطبقاً لموقع الجمعية على الإنترنت، فإنها مكرسة للدعاية للأفلام "الكلاسيكية"، وتسعى إلى وضع "فايت فى سياق زمنه - ألمانيا خلال ذروة السينما التعبيرية، وإنجلترا خلال صعود هتلر، أمريكا وهى تستعد للدخول فى الحرب العالمية الثانية". ويقدر أعضاء الجمعية فايت لنزعه الإنسانية المضادة للنازية، ونضاله طوال حياته الفنية ضد التعصب والتحيز. ومع ذلك فإن فايت أنهى حياته على الشاشة فى دور النازى فى فيلم التشويق "فوق الشبهات" (١٩٤٣) الذى كان آخر أفلامه.

مشاهدات مقترحة:

"مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩٢٠)، "يدا أورلاك" (١٩٢٤)، "طالب
براج" (١٩٢٦)، "الرجل الذى يضحك" (١٩٢٨)، "اليهودى سوس" (١٩٣٤)،
"تحت الثوب الأحمر" (١٩٣٧)، "لص بغداد" (١٩٤٠)، "طوال الليل"
(١٩٤٢)، "كازابلانكا" (١٩٤٢).

مزید من القراءات

FURTHER READING

- Allen, Jerry C. *Conrad Veidt: From Caligari to Casablanca*. Revised ed. Pacific Grove, CA: Boxwood, 1993.
- Brosnan, John. *The Horror People*. New York: St. Martin's Press, and London: MacDonald and Jane's, 1976.
- Budd, Mike, ed. *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1990.
- Conrad Veidt Society Official Home Page, available online at <http://www.geocities.com/Hollywood/Studio/7624/Official.html>.
- Telotte, J. P. "Beyond All Reason: The Nature of the Cult." In *The Cult Film Experience: Beyond All Reason*, edited by J. P. Telotte, 5-17. Austin: University of Texas Press, 1991.

Matt Hills

مات هیلز

أفلام الفانتازيا (الخيال)

"Fantasy Films"

من المفترض أن كل فيلم يعتمد على مواقف وشخصيات متخيلة يمكن أن يعتبر فانتازيا. وفي الحقيقة أن "مصنع الأحلام" الهوليوودى يفخر بأن ينقل جمهوره إلى تنوعة كبيرة من الأماكن المتخيلة. لكن عند التطبيق العملى فإن مصطلح الفانتازيا يقتصر على مجموعة فرعية من الأفلام التى تقدم شخصيات، أو أحداثاً، أو أماكن، مستحيلة أو غير ممكنة الوجود فى العالم كما نعرفه. ويفضى التعريف الفضايف إلى مجموعة مذهلة من الأفلام التى تتنوع كثيراً فى مادة موضوعها، وطابعها، وجمهورها المستهدف. وعلى سبيل المثال فإن فيلم الأطفال "ويللى وونكا ومصنع الشوكولاتة" (١٩٧١) قد لا تكون له علاقة وثيقة بفيلم "كونان الهمجى" (١٩٨٢)، مع أنهما يعتبران فانتازيا بسبب شخصياتهما وأحداثهما الخيالية. وبينما تقدم بعض الأفلام لحظات منفردة من الفانتازيا داخل سياقات واقعية أو درامية، فإن مصطلح فانتازيا يقتصر على الأفلام التى تتخلل العناصر الخيالية القصة كلها. وعلى سبيل المثال، برغم معجزة المطر الذى تنهمر فيه الضفادع من السماء بالقرب من نهاية فيلم "ماجنوليا" (١٩٩٩)، فإن هذه الدراما العنيفة لا تعد فانتازيا.

وبالإضافة إلى التنوعة الكبيرة من الأفلام التى تقع تحت تصنيف الفانتازيا، يثور التسوؤ بشأن الخيال العلمى وأفلام الرعب. وبرغم أن

كثيرين يعتبرون أن هذه أنماط فيلمية منفصلة، فإنه لا يمكن تجاهل علاقتها بالفانتازيا حيث إنها جميعًا تدور حول سيناريوهات خيالية مقصودة. وتعريف السينما الخيالية بوصفها نمطًا فيلميًا منفصلاً يثير الكثير من المشكلات، بسبب العدد الكبير من أنواع القصص التي تضمها، لذلك قد يكون من المفيد أكثر أن ننظر إلى الفانتازيا باعتبارها أسلوبًا أو طريقة بدلا من اعتبارها نمطًا فيلميًا. وفي ضوء ذلك، فإن الخيال العلمي وأفلام الرعب هما نمطان يعبران عن عناصر خاصة للأسلوب الفانتازي، بينما تعتبر أنواع القصص الأخرى كأنماط فرعية إضافية لهذا الأسلوب.

أسئلة النمط الفيلمي

يستخدم مصطلح "الرواية التخمينية" أحيانًا لتفادي التفريق بين أنواع مختلفة من الفانتازيا، والخيال العلمي، والرعب، أو لتفسير التداخل بين هذه الثلاثة أحيانًا. وفي الوقت الذي يكون فيه أفلام الخيال العلمي والرعب أنواعًا مؤكدة من الفانتازيا، يتفق الجميع على أن كلاً منهما يتميز في حدوده، وأن كلاً منها يعمل بشكل مختلف فيما يتعلق بالموضوعات، والصراعات، والصور الأيقونية.

وبينما يعتمد الخيال العلمي على احتمالات وتقنيات وحقائق علمية، لكي يخلق قصصًا افتراضية لكنها قابلة للتصديق، فإن الفانتازيا لا تعرف مثل هذه القيود. إنها ليست في حاجة لإقناع المتفرج بأن القصة واقعية، وبدلاً من ذلك فإنها تطلب من المتفرج أن يقوم مؤقتًا بتوسيع دائرة تصديقه، ومن هنا العبارة التي ترتبط دائماً بهذا النمط الفيلمي: "التأجيل الواعي لعدم التصديق". وبدلاً من أن تتوجه الفانتازيا إلى العلم، فإنها تفضل التفسيرات السحرية

أو الغامضة. وأفلام الفانتازيا تكون فى العادة متسقة من الناحية المنطقية، لكن منطقها الداخلى ينتمى إلى عالم متخيل وليس إلى عالم علمى. وبرغم أن الصور الأيقونية فى الخيال العلمى تتضمن سفن فضاء، وكومبيوترات، وبنادق إشعاعية، فإن فيلم الفانتازيا يقدم أحصنة طائرة، وكرات بللورية، وعصى سحرية. ومع ذلك فإن العديد من الأفلام تجمع بين هذين النمطين، وعلى سبيل المثال فإن فيلم الخيال العلمى "الإمبراطورية ترد الهجوم" (١٩٨٠) لا يوحى بمقدمة منطقية علمية لكى يفسر القوى الغامضة التى يملكها يودا، أو براءة لوك فى استخدام "القوة"، وهى براءة تتحدى المنطق ويجب فهمها من خلال نوع من الحدس. وبالمثل فإن فيلم "إى تى" (١٩٨٢) يقدم كائنًا فضائيًا مثيرًا للتعاطف يمكنه شفاء الجراح بطريقة أقرب إلى المعجزة منها إلى الطب.

وإذا كانت بعض أفلام الخيال العلمى درامية أو خفيفة الظل، فإن بعضها الآخر يحاول أن يخيف الجمهور، وبذلك فإنها تشوش الخط الفاصل بين الخيال العلمى والرعب. والفاصل بين الرعب الخالص والخيال العلمى الصرف يعتمد على وجود عناصر علمية، وهناك عامل مميز آخر يتعلق بطبيعة ومصدر الرعب: فالأكثر احتمالاً أن الخيال العلمى يتعلق بتهديد خارجى على نطاق واسع (على سبيل المثال، كائنات فضائية تهاجم الأرض فى "حرب العوالم" - ١٩٥٣)، بينما الرعب ينبع من شر إنسانى داخلى على مستوى شخصى وعلى سبيل المثال، الأشباح الشريرة التى تهدد العائلة فى "طارد الأرواح الشريرة" - ١٩٨٢). وإذا كانت بعض الأفلام الخيالية توحى بالرعب، وبعض أفلام الرعب هى أفلام خيالية، فإن أفلام الفرع التى "لا" تعتبر فانتازيا هى أفلام القتل بطعنات السكين مثل "يوم الجمعة الثالث عشر"

(١٩٨٠)، أو أفلام التشويق مثل "أطلب "إم" للقتل" (١٩٥٤)، حيث إن مصدر الخوف فيها تمد جذورها إلى تهديد واقعي "مفترض". وفيلم خيال علمي مثل "سلالة أندروميذا" (١٩٧١) قد توحى أيضاً بالخوف، لذلك فإنها تتداخل مع أفلام الرعب، لكنها تخرج أيضاً من تصنيف الفانتازيا الخالصة لأن قصصها المربعة تقوم على استنتاجات منطقية لفرضيات علمية.

وكثيراً ما تتداخل أفلام الرعب مع الفانتازيا عندما تقدم وحوشاً أو مخلوقات دون تفسير علمي واضح (مثل القرد المخيف في الفيلم الكلاسيكي "كينج كونج" - ١٩٣٣)، أو عندما تدخل إلى عالم ما هو فوق الطبيعة (أشباح، مصاصو دماء، ظواهر بلا تفسير). وما يميز الرعب فوق الطبيعي عن الفانتازيا الخالصة هو الوجود المنتشر والمرعب والمهدد، فالأشباح في "شخص اسمه جو" (١٩٤٣) أو "بيتلجوس" (١٩٨٨) تقوم بدور مختلف تماماً عن الأشباح في أفلام الرعب مثل "مسكون بالأشباح" (١٩٦٣)، كما أن طابع هذين النوعين يختلف بالضرورة.

وبرغم أن الخيال العلمي والرعب قد يمتزجان بالفانتازيا في العديد من الأفلام، فإن العديد من أفلام الفانتازيا لا تقع في أي من هذين التصنيفين، وهي بدلاً من ذلك تمد جذورها في عالم الحوادث والأساطير والحكايات والقصص المصورة وقصص الأطفال. وفيما عدا الخيال العلمي الخالص والرعب الخالص، فإن معظم أنواع الفانتازيا يمكن أن تقع في هذه التصنيفات الفرعية العامة: أفلام العصور الوسطى والمبارزات والسحر مثل "قاتل التنين" (١٩٨١)، و"الصفصاف" (١٩٨٨)، وثلاثية "سيد الخواتم" (٢٠٠١-٢٠٠٣)، وأفلام قصص الأطفال مثل "بيتر بان" (١٩٥٣)، و"جيمس وشجرة الخوخ العملاقة" (١٩٩٦)، وسلسلة "هارى بوتر" (بدأت في عام ٢٠٠١)،

وأفلام الحوادث والأساطير مثل "الجميلة والوحش" (١٩٤٦)، و"جيسون والهيكل العظمي" (١٩٦٣)، وأفلام المخلوقات والوحوش مثل "كينج كونج" (١٩٣٣)، و"شرطة الوحوش المحدودة" (٢٠٠١)، وأفلام ما فوق الطبيعة مثل "هنا يأتي مستر جوردان" (١٩٤١)، و"المسحور" (١٩٦٧)، و"شبح" (١٩٩٠)، وأفلام السحر والمعجزات مثل "بيج" (١٩٨٨)، و"بابا نويل" (١٩٩٤)، وأفلام الكتب المصورة والأبطال الخارقين مثل "ديك تريسي" (١٩٩٠) و"سبايدرمان" (٢٠٠٢)، وأفلام الفانتازيا الرومانسية مثل "سبلش" (١٩٨٤)، و"يوم خلّد الأرض" (١٩٩٣)، وأفلام الفانتازيا الخيالية مثل "بينالجوس" (١٩٨٨)، و"صيادو الأشباح" (١٩٨٤)، وأفلام فانتازيا الأحلام مثل "ساحر أوز" (١٩٣٩)، وأفلام الأكشن الفانتازية مثل "غزاة تابوت العهد المفقود" (١٩٨١)، وأفلام فانتازيا فنون القتال مثل "ماتريكس" (١٩٩٩)، و"النمر الرابض تتين مختبئ" (٢٠٠٠)، وأفلام الفانتازيا الموسيقية مثل "بريجادون" (١٩٥٤)، و"الملك الأسد" (١٩٩٤)، وأفلام فانتازيا العالم المثالي المنشود مثل "أفق مفقود" (١٩٣٧)، وأفلام فانتازيا العالم الشرير مثل "برازيل" (١٩٨٥)، وأفلام السفر عبر الزمن مثل "عصابات الزمن" (١٩٨١)، و"المغامرة الممتازة ليليل وتيد" (١٩٨٩)، وأفلام الفانتازيا داخل الذات مثل "ثمانية ونصف" (١٩٨٣)، و"زهرة القاهرة القرمزية" (١٩٨٥)، و"بليزانتييل" (١٩٩٨)، والأفلام الطليعية أو السريالية مثل "دم شاعر" (١٩٣٠).

إن هذه التصنيفات الفرعية تفسر بعضاً من الأنواع الرئيسية للفانتازيا، لكنها ليست شاملة بأيّة حال، ولا تضم أفلاماً مثل الفيلم المرح الغريب "أن تكون جون مالكويفيتش" (١٩٩٩). وعلاوة على ذلك، فعلى الرغم من أن كلاً

من هذه التصنيفات تطابق نوعًا من أفلام الفانتازيا، فإن العديد من الأفلام تطابق عددًا من التصنيفات، مثل فيلم "الأميرة العروس" (١٩٨٧) فهو حدودية وكوميديا رومانسية معًا، و"ساحر أوز" هو فيلم موسيقى كما أنه فانتازيا حلم ممزوج بطابع الحواديث. وهناك فارق آخر يمكن وضعه بين أنواع أفلام الفانتازيا، مثل فيلم التمثيل الحي "إدوارد ذو الأيدي المقصات" (١٩٩٠)، وفيلم التحريك "بيتر بان"، والقائم على استخدام الدمى "البلورة الداكنة" (١٩٨٢)، أو المولد كومبيوتريًا مثل "قصة لعبة" (١٩٩٥). وهنا أيضًا فإن العديد من الأفلام تجمع بين التصنيفات، مثل "ماري بوبينز" (١٩٦٤) الذي يستخدم فواصل من التحريك داخل عالم من التمثيل الحي، أو يجمع بين الاثنين في "من ألقى بالتهمة على الأرنب روجر؟" (١٩٨٨)، والذي نال مديحًا كبيرًا بفضل مؤثراته الخاصة المبتكرة.

التاريخ

أحد أوائل السينمائيين الذين ارتبطوا بسينما الفانتازيا كان الفرنسي جورج ميلييس (١٨٦١-١٩٣٨)، الذي استخدم فوتوغرافيا الخدع والديكورات المعقدة لخلق قصص خيالية مثل "رحلة إلى القمر" (١٩٠٢). ومع تطور الأفلام الروائية الطويلة خلال فترة السينما الصامتة، ظهر عدد من قصص الخيال العلمي والفانتازيا مثل "عشرون ألف فرسخ تحت البحر" (١٩١٦)، و"لص بغداد" (١٩٢٤) الذي كان من بطولة نجم السينما الصامتة دوجلاس فيربانكس (١٨٨٣-١٩٣٩). وفي ألمانيا كان مخرجون مثل روبرت فينه (١٨٧٣-١٩٣٩)، وفريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦)، وإف دابليو مورناو (١٨٨٨-١٩٣١) يمهّدون الطريق أمام نوع أكثر قتامة للفانتازيا

المرتبطة بالتعبيرية الألمانية، وكانت هذه الأفلام بالغة التأثير على نمط أفلام الرعب، وكانت قصصها المثيرة للاضطراب عن القوى الشريرة وفوق الطبيعية تتضمن أفلامًا كلاسيكية مثل "مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩٢٠) و"متروبوليس" (١٩٢٧)، وفيلم مصاص الدماء "نوسفيراتو" (١٩٢٢)، والمعروف بعناصره البصرية المثيرة للقشعريرة والخدع الفوتوغرافية. واتخذ هانز ريشتر (ولد عام ١٩١٩) معالجة أكثر تجريبية للمؤثرات الخاصة، واستخدم تحريك إيقاف الحركة (الكادر كادر - المترجم) فى "أشباح قبل الإفطار" (١٩٢٨)، وهو فيلم طليعى قصير يقدم قبعات طائرة، وأشياء جامدة أخرى تدب فيها الحياة.

وكان ظهور السينما الناطقة فى عام ١٩٢٧ مصحوبًا بابتكارات فى المؤثرات الخاصة، بخلق إمكانات جديدة للفانتازيا السينمائية. وظهرت أفلام هوليوودية عديدة من نوعية أفلام الوحوش والرعب خلال الثلاثينيات، مثل "براكيولا" (١٩٣١) و"فرانكينشتاين" (١٩٣١)، وبرغم أنها لم تكن قائمة أو رهيبية مثل الأفلام الألمانية الصامتة، فإنها استخدمت مجموعة مماثلة من خدع المؤثرات الخاصة، بما فى ذلك النماذج المصغرة، والتصوير كادراً بكادر، لتخلق مخلوقات خيالية مثل القرد "كينج كونج"، الذى صنعه رائد المؤثرات الخاصة ويليس أوبرايان (١٨٨٦-١٩٦٢). وفى طابع أقل قتامة، فإن إعادة "لص بغداد" (فى عام ١٩٤٠) أبهج الجمهور بالألوان الجذابة والقصص الخيالية. كما استفادت الفانتازيا كثيرًا بأعاجيب المؤثرات الخاصة التى نفذها راي هارياهووزن (ولد عام ١٩٢٠) تلميذ أوبرايان، وكذلك جورج بال (١٩٠٨-١٩٨٠) الذى أنتج وأخرج "توم ثامب" (عقلة الإصبع) (١٩٥٨) و"رحلة سندباد السابعة" (١٩٥٨)، و"جيسون والهيكل العظمية" (١٩٦٣).

وبحلول الخمسينيات، ظهرت أفلام الخيال العلمى كنمط فيلمى مهم فى حد ذاته. لقد كان يلعب على وتر مخاوف دمار الحرب النووية، والقلق المرتبط برحلات الفضاء، واستخدمت معظم أفلام الخيال العلمى مؤثرات خاصة لتخلق كائنات مخيفة من الفضاء الخارجى، أو مخلوقات ووحوشاً نتجت عن الإشعاع الذرى. وخلال تلك الفترة ذاتها، ظهرت أفلام "الشئ من العالم الآخر" (١٩٥١)، و"الفقاعة" (١٩٥٨)، وحشد من كائنات الفضاء التى تغزو الأرض. وقدم السينمائيون اليابانيون وحشهم الشهير "جودزيللا، ملك الوحوش" (١٩٥٤).

وكان النقاء الصوت، والمؤثرات الخاصة، وألوان تكنيكلر، سبباً فى ظهور نوع أكثر مرحاً من الفانتازيا، تجسد فى الفيلم الموسيقى الذى يجذب الجمهور دائماً "ساحر أوز" (١٩٣٩)، الذى جمع بين الأغنيات والرقصات داخل سرد الحدوتة، واعتمد على مواضيع وأذواق الفيلم الموسيقى، وهو النمط الفيلمى المعروف بخلقه لنوع خاص من اليوتوبيا والفانتازيا الرومانسية. وأصبحت الفانتازيا الموسيقية أيضاً عنصراً مشتركاً فى العديد من الأفلام الهندية، مثل "المتشردة" (١٩٥١) لراج كابور.

وكان الجمع بين الموسيقى والفانتازيا علامة دائمة تميز أفلام شركة ديزنى، التى كانت مشهورة بعملها فى مجال التحريك، وتخصصت فى القصص الخيالية منذ بدايتها، مع التأكيد الكبير على الجانب الموسيقى والطفولى. واستقبلت أفلام كلاسيكية مثل "بينوكيو" (١٩٤٠) و"الأميرة البيضاء والأقزام السبعة" (١٩٣٧) باعتبارها أول أفلام تحريك روائية طويلة، كما استقبلت أفلام أحدث من أفلام التحريك الموسيقية، مثل "الحورية الصغيرة" (١٩٨٩). وبينما كان العديد من أفلام الفانتازيا يتوجه إلى الجمهور الأصغر

سناً، ومستقاة بشكل مباشر أو غير مباشر من كتب الأطفال أو الحوادث، فإنها بعضها قد نجح أيضاً على مستوى الكبار. ويشير مصطلح "الفيلم العائلي" عادة إلى أفلام مثل "شريك" (٢٠٠١) التي تتوجه إلى كل الأعمار بأن تجمع العوالم الخيالية مع فن التحريك الماهر والمرح الأكثر تعقيداً.

وتركت قصص الأطفال، والحوادث، والأساطير، أثراً على العديد من أفلام الفانتازيا الأمريكية، مع أن هناك أنواعاً سينمائية أخرى من الفانتازيا يمكن أن نجدتها في أفلام "الفن" الأوروبية، والتي تقدم في العادة قصصاً فانتازية مبتكرة ومعقدة أو حتى مثيرة للاضطراب أحياناً. وهي تتخلى عن الاتساق السردي، وفيها استخدم السرياليون ديكورات ومؤثرات خاصة مفعمة بالحياة، والمونتاج، لاستكشاف إمكانات السينما كتعبير عن دوافع ثورية وغير واعية. وفي فرنسا اشترك إسباني المولد سلفادور دالي (١٩٠٤-١٩٨٩) مع لوى بونويل (١٩٠٠-١٩٨٣) لصنع فيلم "كلب أندلسي" (١٩٢٩)، وهو فيلم تجريبي قصير امتلك القدرة على إحداث صدمة في متفرجي الفيلم. وطبق الإثنان في عام ١٩٣٠ حساسيتهما الفنية في صنع الفيلم الروائي المتفجر سياسياً "العصر الذهبي".

وامتد السينمائيون الطليعيون والتجريبيون بحدود التعبير السينمائي، لكن الفانتازيا استمرت أيضاً في الازدهار في أشكال أكثر تقليدية. واعتمد جان كوكتو (١٨٨٩-١٩٦٣) على استكشافاته السابقة في المؤثرات السريالية، وطبق مهاراته الإبداعية لخلق الحدود الكلاسيكية "الجميلة والوحش" (١٩٤٦). كان الجمهور المعاصر لهذا الفيلم معتاداً على نسخة التحريك للقصّة كما صنعتها شركة ديزني، لكن عديدين اعتبروا أن نسخة كوكتو للفانتازيا بالأبيض والأسود والتمثيل الحي هي النسخة الأساسية.

وكان السويدي إنجمار بيرجمان (ولد عام ١٩١٨) وراء عدد من الأفلام السريالية، مثل "الختم السابع" (١٩٥٧)، وفيه يعود فارس من الحروب الصليبية ويتحدى ملك الموت في مباراة للشطرنج. وفي إيطاليا كان فيديريكو فيليني (١٩٢٠-١٩٩٣) يبتعد عن الحركة الواقعية الجديدة لكي يقدم أفلامًا كلاسيكية تشبه عالم الأحلام، مثل "ثمانية ونصف" (١٩٦٣) و"جولييتا والأرواح" (١٩٦٥). وفي اليابان قدم كينجي ميزوجوشي (١٨٩٨-١٩٥٦) فيلمه عن عالم الأشباح "أوجيستو مونوجاتاري" (١٩٥٣).

ومنذ أواخر السبعينيات، تجدد اهتمام هوليوود بالخيال العلمي والفانتازيا، هذا الاهتمام الذي كان سببًا من أسبابه أفلام جورج لوكاس (ولد في عام ١٩٤٤) وستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦). وكان "حرب النجوم" (١٩٧٧) و"إي تى" (١٩٨٢) من بين عديد من الأفلام الجمهورية التي فتحت شهية رواد السينما للمزيد من أفلام الخيال العلمي الخفيفة بالمقارنة مع أفلام الخمسينيات والستينيات القائمة، وكان "حرب النجوم" مستوحى من "القلعة المختبئة" (١٩٥٨) للياباني الشهير أكيرا كيروساوا. وشهدت الثمانينيات فيضًا من أفلام المبارزات والسحر التي تدور في العصور الوسطى، والتي كان السبب في شهرتها لعبة "أقيبة وتنانين". وبينما كانت أفلام مثل "قاتل التنين" (١٩٨١) و"سيدة القصور" (١٩٨٥) ليست شهيرة على نطاق واسع، فإنها مع ذلك مهدت الطريق لثلاثية "ملك الخواتم" فائقة النجاح، والتي بدأت في عام ٢٠٠١، وفي نفس العام كان النجاح السريع لكتب الأطفال "هارى بوتر" سببًا في سلسلة سينمائية أخرى حول السحر والبطولة، بدأت مع فيلم "هارى بوتر وحجر الساحر" (٢٠٠١).

وخلال التسعينيات، برز فيلم "شبح" (١٩٩٠) باعتباره الأكثر جماهيرية بين سلسلة من أفلام الميلودراما التي تخرق القوانين الطبيعية، وابتعدت عن القصص المخيفة بينما اقتربت من القصص الكوميدية أو الدرامية. وحتى فيلم "الحاسة السادسة" (١٩٩٩) الذي عرض في الأصل باعتباره مزيجاً من التشويق والرعب، كشف عن نفسه أخيراً على أنه ميلودراما تشبه "شبح"، و"دائماً" (١٩٨٩) و"بصدق بجنون بعمق" (١٩٩١). والكثير من الميلودرامات التي تتجاوز الطبيعة تستلهم أفلاماً سابقة، مثل فيلم "مدينة الملائكة" (١٩٨٩) الذي كان إعادة جماهيرية من التيار السائد لفيلم الفن الألماني "أجنحة الرغبة" (١٩٨٧) للمخرج فيم فينדרز (ولد عام ١٩٤٥). وأفلام مثل "زوجة الواعظ" (١٩٩٦) و"مايكل" (١٩٩٦) و"قابل جو بلاك" (١٩٩٨) تقدم تنويعات على سينما الخوارق غير المرعبة التي شهدت جماهيرية خلال الثلاثينيات والأربعينيات مع أفلام مثل "زوجة الأسقف" (١٩٤٧)، و"هنا يأتي مستر جوردان" (١٩٤١)، و"الموت يأخذ أجازة" (١٩٣٤).

وفي الولايات المتحدة وأماكن أخرى، كانت الصورة المولدة كومبيوترياً هي التي تركت التأثير الأكبر في مظهر وطابع الخيال السينمائي في الثمانينيات والتسعينيات، وهذه التقنية لم تصل إلى نضجها الحقيقي إلا مع الفيلم الخيالي تحت الماء "جهنم" (١٩٨٩) ثم في "قصة لعبة" (١٩٩٥)، وهو فيلم "تحريك" صنع بأكمله بالصورة الكومبيوترية. كما اشتهر أيضاً بالاعتماد على الصورة الكومبيوترية أفلاماً مثل "حديقة الديناصورات" (١٩٩٣)، و"المدمر ٢: يوم الحساب" (١٩٩١)، و"فوريست جامب" (١٩٩٤)، و"القناع" (١٩٩٤)، و"ماتريكس" (١٩٩٩)، وهذا الفيلم الأخير قدم معالجة جديدة لتصميم الحركة في مشاهد الأكشن والمعارك، وكان بالغ التأثير بالمتخصصين

فى الفنون القتالية فى هونج كونج والصين، مثل جون ووه (ولد عام ١٩٤٦)، والفيتنامى المولد تسوى هارك (ولد عام ١٩٥٠)، الذى أهله أفلامه الجماهيرية التى تمزج الأكشن بالفانتازيا مثل "محاربون من الجبل السحري" (١٩٨٣) للمقارنة مع سبيلبيرج. كما استلهم "ماتريكس" أيضاً أفلام التحريك اليابانية، مثل فيلم صامورو أوشى (ولد عام ١٩٥٠) "شبح فى القوقعة" (١٩٩٥). ومن أوائل أفلام التحريك اليابانية التى تركت تأثيراً على هوليوود فيلم كاتسوشيرو أوتومو (ولد عام ١٩٥٠) "أكيرا" (١٩٨٨) الذى يمزج العنف بالخيال التكنولوجى. وبرغم أن فيلمى هايوا ميازاكى (ولد عام ١٩٤١) "الأميرة مونونوكى" (١٩٩٧) و"مخطوفة" (٢٠٠١) لم يعرضا على نطاق واسع فى الولايات المتحدة، فإن نجاحهما التجارى فى اليابان قد ساعد على أن يجعل خيال فن التحريك اليابانى حركة كبرى فى السينما العالمية.

النظرية والأيدولوجيا

هناك الكثير مما كتب عن الفانتازيا كنمط أدبى، لكن ذلك يمكن أن ينطبق على السينما أيضاً. وبرغم أن من المعتاد تصنيف نصوص الفانتازيا من خلال التيمات والموتيفات، أو طبقاً للدرجة التى تبتعد فيها عوالم القصة وأحداثها عن التجسيد الواقعى، فإن زفتان تودوروف يركز على "رد الفعل" الذى يتولد عن الأحداث "الفانتازية" للقصة. وفى ضوء ذلك فلا تجب دراسة الفانتازيا باعتبارها مجرد طريقة "واحدة"، بل ثلاث، حيث إنها تخلق عالماً يمتد مما هو "عجيب" إلى ما هو "غريب"، طبقاً للدرجة التى يعايش فيها القارئ و/ أو الشخصيات مشاعر الدهشة والتردد التى توحى بها الأحداث الغريبة غير محتملة الحدوث. وإذا كانت استحالة السرد يمكن تفسيرها

منطقيًا أو نفسيًا (كحلم أو هلوسات)، عندئذ ينطبق مصطلح "غريب". ويصبح ما هو "قانتازي" خالصًا ساريًا فقط خلال التردد وعدم اليقين الذي تعيشه الشخصيات و/ أو القارئ/ المتفرج عندما يواجهون أحداثًا مستحيلة. وعلى النقيض فإن مصطلح "عجيب" ينطبق على عوالم قصصية مكثفة بذاتها مثلما هو الحال في "سيد الخواتم" أو "البللورة اللقائمة" (١٩٨٢)، وهى عوالم لا تطلب من القارئ أو المتفرج أن يبحث عن واقع القصة. (أطلق جيه آر تولكين على ذلك "الخلق الفرعي" أو "الفانتازيا العالية").

ويوضح فيلم "ساحر أوز" كل الطرق الثلاث داخل نفس الفانتازيا، فعلى عكس الأفلام التى تطرح عالمًا بديلاً متخيلاً كمكان تدور فيه الحدودة كلها، فإن هذا الفيلم يضع العالم القانتازي داخل إطار عالم حقيقى فى كانساس، بما يوحي أن "أوز" ليست إلا خيالاً. وفى ضوء تعريفات تودوروف، يمكننا أن نرى أنه عند اللقاء الأول مع أوز فإن كلاً من دوروثى والمتفرج يمارسان قدرة "قانتازية"، لكن العجب وعدم التصديق يفسحان الطريق لقبول ما هو "عجيب"، وتتشارك دوروثى والمتفرج فى البحث عن الساحر، ويقتلان فى النهاية الساحرة الشريرة. وإذا كانت دوروثى والمتفرج يستطيعان الاستمرار فى "العجب" من غرابة المخلوقات والأحداث فى أوز، فليس هناك ما يوحي على الإطلاق بأن أوز ليست "حقيقية" إلا عند النهاية، عندما يحول تفسير الحلم فهمنا للأحداث إلى كون الأحداث "غريبة" فقط. وما قمنا به من قبل من تأجيل عدم تصديقنا يزيد تأثير المشهد الأخير، عندما يتشارك المتفرج فى ذهول دوروثى التى تعلم أن ذلك كله كان "مجرد" حلم.

وكظاهرة نفسية، فإن مصطلح "فانتازيا" يشير إلى رغباتنا اللاواعية (الأحلام، أحلام اليقظة، الرغبات والأمنيات). ولهذا السبب فإن روزمارى جاكسون تلاحظ أن قصص الفانتازيا يمكن أن تكون نوع القصص الأكثر عرضة للتفسيرات النفسية. وبرغم أن جاكسون تطبق تحليلاتها على الأدب الفانتازي فقط، فإنه يمكن الامتداد بها بسهولة إلى السينما. واعتمادًا على تعريف تودورف فإن جاكسون تقول إن ما هو خيالي يكون ثوريًا بالضرورة (أو مدمرًا أيضًا - المترجم). فمن خلال إثارة الأسئلة حول الواقع والإفصاح عن الأحلام والأمنيات المكبوتة، فإن الفانتازيا تُصرِّح بما ينكره المجتمع أو يرفض الإقرار به. والفانتازيا بقدر ما تشتمل على ما هو سرىالي وتجريبي فإنها تكون في العادة ثورية "صريحة". وكان السرياليون الأوائل يؤمنون بأن الفن يجب أن يكون صادمًا وتقدميًا من الناحية السياسية، وكانوا يعمدون إلى تمزيق المواضيع السينمائية التي تساعد في خلق الاتساق والمعنى بالنسبة للمتفرج. لكن الأفلام الفانتازية من التيار الرئيسي حريصة على الوفاء بمواضيع السرد السينمائي الكلاسيكي بينما تبنى زمانًا ومكانًا متسقين، وسردًا يعتمد على علاقة السبب والنتيجة. لكن أفلام الرعب تختلف عن الفانتازيا في هذا المجال: فهي شكل من فانتازيا التيار الرئيسي تكون فيها توليفة المضمون تحت الفحص لتحقيق الهدف الهدام، والتعامل مع الرغبات المكبوتة.

وبينما تلقت أفلام الرعب الكثير من الاهتمام النقدي، فإن أنواع الفانتازيا الأخرى كان يتم رفضها غالبًا باعتبارها "هروبية" - وهو مصطلح يرتبط عامة بأعمال الفن التي لا يفترض التعامل معها بجدية. وتعتبر معظم

أفلام الفانتازيا هروبية لأنها تنقل المتفرج بشكل مؤقت إلى عوالم مستحيلة، وتقدم حلولاً غير واقعية للمشكلات. وحتى روزمارى جاكسون تقر بأن معظم أفلام الفانتازيا "عجيبة" بدلاً من أن تكون "فانتازية" بحق، ولها علاقة أكبر بتحقيق الرغبات وليس تحديها. وبالرجوع إلى ثلاثية "سيد الخواتم" التي اقتبست عنها الأفلام، فإن جاكسون تصف فانتازيا تولكين باعتبارها محافظة في جوهرها وتعبر عن حنين إلى الماضي. ومن خلال كائناتها السحرية الخيالية، والتحديد القاطع بين الخير والشر، فإن "سيد الخواتم" تقدم فانتازيا مثيرة انعكست إلى حد ما في أفلام "هارى بوتر"، وقد يقول العديد من النقاد أن العاملين يستخدمان الخيال للتعليق بالقيم التقليدية حول الأخلاق، والنوع (رجل/ امرأة)، والبطولة. وكلا العاملين يعتمدان على إحساس بقدر غامض، ونعمة إلهية غامضة، لكنهما ليسا دينيين صريحين، غير أنهما أيضاً يفصحان عن تأثر قوى بوجهة النظر الغربية والمسيحية التقليدية. وكلا العاملين يقدمان أيضاً بطلاً شاباً غير راغب في البطولة، وكلاهما يعرضان على المتفرج أن يهرب إلى عالم مختلف حيث يتم حل المشكلات الصعبة من خلال السحر، ومن خلال الشجاعة والكرامة عتيقى الطراز. لكن أفلام "هارى بوتر" تختلف عن ثلاثية "سيد الخواتم" في أنها تضع إحساس المتفرج بالواقع في مقابل عالم سحري يسكنه العرافون والساحرات.

وتناول الفانتازيا من خلال التحليل النفسى يجب ألا يضع فى اعتباره فقط الأسس النفسية للشخصيات، ولكن أيضاً المتعة والجاذبية اللتين تحققهما القصة للمتفرج. وأكثر أفلام الفانتازيا نجاحاً هي التى تقدم للمتفرج تجارب

بديلة تكون صدى للواقع الوجداني، أو حتى المادى. وكلاً من "هارى بوتر" و"سيد الخواتم" يوضح جاذبية الفانتازيا كوسيلة لإشباع الرغبات من خلال إضافتهما سمة العظمة على الحلول السحرية (ومن ثم: غير الواقعية) للمشكلات الخطيرة. إن المتفرج يعيش فى عالم بديل من خلال شخصيتى فرودو وهارى، اللذين يجاهدان للتغلب على قوى الشر. والجاذبية النفسية للفانتازيا تساعد على تفسير تكرار القصة الأدبية فى هذه النوعية من القصص، وعلى سبيل المثال فإن "حرب النجوم" يقدم صراعاً أدبياً كلاسيكياً بين لوك وأبيه. كما أن أفلام الأبطال الخارقين تبنى قصصاً فانتازية جذابة، يقوم ببطولتها عادة بطل غير راغب فى البطولة يشبه فرودو وهارى. وكانت أفلام "سوبرمان" (١٩٧٨)، و"باتمان" (١٩٨٩)، و"سبايدرمان" (٢٠٠٢)، أفلاماً جماهيرية تقدم أبطالاً "عاديين"، تمثل مواهبهم التى لا يلاحظها أحد ما قد يشعر به المتفرج على مستوى ما، ويتم الكشف عن هذا الوجه العادى باعتباره واجهة أو قناعاً يخفى القوى الخارقة الحقيقية للشخصية، وذلك حل جذاب لمشكلات مستهلكى أفلام الفانتازيا.

وبالمثل فإن العديد من الأفلام الحديثة حول الأشباح أو القوى الخارقة تتكرر أيضاً واقعية الموت من خلال الاستعادة السحرية لمن ماتوا من الأحياء كأشباح، كما فى "شبح"، و"بصدق بجنون بعمق". والتفسير الذى يعتمد على التحليل النفسى للفانتازيات يقدم - مع ذلك - تفسيراً أكثر رهافة. فسواء كانت هذه الأفلام أو لم تكن تحقيقاً للرغبات فهى محافظة فى جوهرها. وليس هناك ما هو ثورى فى قصة حول بطل رجل يتمنى أن يكون أكثر رجولة

(كما فى "سبايدرمان")، حيث إن مثل هذه الفانتازيات تؤكد فقط على الأفكار الغربية التقليدية عن الذكورة، وهو ما ينعكس فى العديد من أفلام الفانتازيا التى ناقشناها هنا. ولكن كون بعض الفانتازيات محافظة لا يعنى بالضرورة أن النزعة الهروبية هى إنكار تافه للواقع، وأنها لذلك بلا قيمة ثقافية. وعلى سبيل المثال، فإن أفلام الأشباح الحديثة، الميلودرامية والكوميديا، تميل معاً لمعارضة الأدوار التقليدية التى تفرق بين الرجل والمرأة، من خلال خلق شخصيات مذكورة سلبية و"فحشية" (مثل "شبح"، و"بصدق بجنون بعمق"، و"الحاسة السادسة")، والتى تتناقض تماماً مع الأبطال المذكرين الإيجابيين فى أفلام هوليوود.

وبصرف النظر عما إذا كانت أو لم تكن أفلام الفانتازيا تلك وغيرها ثورية حقاً أو تحررية من الناحية السياسية، فإن العديد من أفلام الفانتازيا تتيح للمتفرج استراحة يمكنه فيها تحقيق رغباته الممنوعة. واعتماداً على تعريف جان لابلاش وجان بيرتران بونتالى للفانتازيا باعتبارها ظاهرة نفسية، فإن السينما الخيالية هى بالمعنى الحرفى "ميزانسين الرغبة"، وهى الزمان والمكان حيث يتاح للرغبات المستحيلة أن تصل إلى نتائجها المنطقية.

انظر أيضاً:

"أفلام الأطفال"، "النوع"، "أفلام الرعب"، "الخيال العلمى".

مزید من القراءات

- Brosnan, John. *Movie Magic: The Story of Special Effects in the Cinema*. New York: St. Martin's Press, 1974.
- Burgin, Victor, James Donald, and Cora Kaplan, eds. *Formations of Fantasy*. New York: Methuen, and London: Routledge, 1986.
- Clute, John, and John Grant, eds. *The Encyclopedia of Fantasy*. New York: St. Martin's Press, 1997.
- Donald, James, ed. *Fantasy and the Cinema*. London: British Film Institute, 1989.
- Fowkes, Katherine A. *Giving Up the Ghost: Spirits, Ghosts and Angels in Mainstream Comedy Films*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1998.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Methuen, 1981.
- Laplanche, Jean, and Jean-Bertrand Pontalis. "Fantasy and the Origins of Sexuality." In *Formations of Fantasy*, edited by Victor Burgin, James Donald, and Cora Kaplan. London: Routledge, 1986.
- Mathews, Richard. *Fantasy, the Liberation of the Imagination*. New York: Twayne, and London: Prentice-Hall, 1997.
- Nicholls, Peter. *The World of Fantastic Films: An Illustrated Survey*. New York: Dodd, Mead, and London: Ebury Press, 1984.
- Slusser, George, and Eric S. Rabkin, eds. *Shadows of the Magic Lamp: Fantasy and Science Fiction in Film*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1985.
- Sobchack, Vivian Carol. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Cleveland, OH: The Press of Case Western Reserve University, 1973.
- Tolkien, J. R. R. "On Fairy-Stories." In *Tree and Leaf*. Boston: Houghton Mifflin, 1989.
- Weinstock, Jeffrey Andrew, ed. *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004.

Katherine A. Fowkes

كتب هذا الفصل: كاثرين إيه فوكس

جان كوكتو

(ولد باسم موريس يوجين كليمان كوكتو،
فى ميزون لافيت، فرنسا، فى ٥ يوليو ١٨٨٩،
توفى فى ١١ أكتوبر ١٩٦٣).

ربما كان جان كوكتو معروفًا أكثر بفيلمه الفانتازى الكلاسيكى "الجميلة والوحش" (١٩٤٦)، الذى يعتمد على حكاية خرافية لمدام لوبرينس دو بومون. كان كوكتو متعدد المواهب: فنانًا تشكيليًا، وشاعرًا، وكاتبًا دراميًا، ومعروفًا بتجاربه فى التقنيات السريالية والطلائعية.

تأسست الحركة السريالية فى بداية العشرينيات، وكانت مهمة بالرابطة بين الواقع والخيال، وبين المنطقية واللاوعى. وعن طريق الربط والجمع بين هذه المتناقضات، حاول السرياليون خلق نوع من "ما فوق الواقع" الذى يتسم بصورة لاعتقالية تشبه الحلم، ومثيرة للاضطراب. وبينما استخدم عديدون صورًا صادمة من أجل نقد الواقع السائد، فإن كوكتو كرس نفسه للنتائج الجمالية للحركة السريالية. وفى "دم شاعر" (١٩٣٢) استخدم المؤثرات الخاصة ليصنع تعليقًا تعبيريًا غير مترابط على قلق الفنان. وكان ذلك الفيلم التجريبي القصير مستوى من أسطورة أورفيوس، واستخدم صورًا تشبه الحلم للإيحاء بالتضحيات التى يقوم بها الفنان لخدمة الفن.

وفى "الجميلة والوحش"، خلق كوكتو فيلمًا سرديًا طويلًا أكثر تقليدية. كان الفيلم من بطولة جان مارا وجوزيت داي، وهو فيلم جميل بالأبيض والأسود يحكى قصة امرأة شابة تجد نفسها سجيناً لرجل/ وحش غريب تكفيراً عن سرقة أبيها لوردة من حديقة الوحش. والجميلة تشعر بالرعب من الوحش المزمجر ومن القصر المسحور الذى يسكنه. إن يدين بلا جسد تقود الجميلة داخل القلعة وتقدم لها العشاء على نحو سحري، بينما تستيقظ التماثيل الجامدة بين الحين والآخر لتراقب تصرفاتها. واستخدم كوكتو مؤثرات آلية بسيطة لكنها ماهرة لخلق تلك اللحظات وغيرها من الخيال السينمائى الفاتن. وفى النهاية تقع الجميلة والوحش فى حب كل منهما الآخر، وعندما يُقتل الوحش فى النهاية يتحول إلى أمير، ويطير مع الجميلة فى السماء فى عناق رومانسى. إن جان مارا يلعب ثلاث شخصيات هنا: الوحش، والأمير، والخطيب الأصلى للجميلة (أفينان)، الذى يتحول إلى الوحش كما يتحول الوحش إلى الأمير.

وفى فيلم "أورفيوس" (١٩٥٠)، عاد كوكتو إلى التيمة الأسطورية لفيلمه الأول، وقام بتحديث القصة ليخلق سردًا طويلًا ذا مسحة سريالية. يدور الفيلم فى فرنسا المعاصرة، مرة أخرى من بطولة جان مارا، ويحكى قصة أورفيوس وحبيبته يوريديس عندما يتبعها إلى العالم السفلى بعد موتها. وفى هذه الأفلام وأفلام أخرى، يستخدم كوكتو موتيفة المرأة لترمز إلى نافذة إلى مكان بعيد، أو مدخل إلى عالم آخر. وبسبب استحواذ فكرة دور الفنان عليه، فقد قام كوكتو بإكمال ثلاثية أفلام أورفيوس بفيلم "عهد أورفيوس" (١٩٦٠) الذى ظهر فيه بنفسه.

وحصل كوكتو على جائزة لوى ديلاك عن فيلم "الجميلة والوحش"، بالإضافة إلى عدة جوائز من مهرجان كان السينمائي. وتم انتخاب كوكتو في الأكاديمية الفرنسية في عام ١٩٥٥.

مشاهدات مقترحة:

"دم شاعر" (١٩٣٢)،: الجميلة والوحش" (١٩٤٦)، "النسر ذو اليدين" (١٩٤٧)، "أورفيوس" (١٩٥٠)، "عهد أورفيوس" (١٩٦٠).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Cocteau, Jean. *Beauty and the Beast: Diary of a Film*. New York: Dover, 1972.

Evans, Arthur B. *Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity*. Philadelphia: Arts Alliance Press, 1977.

Fraigneau, Andre. *Cocteau on the Film: Conversations with Jean Cocteau*. New York: Dover, 1972.

Katherine A. Fowkes

كاثرين إيه فوكس

الموضة "Fashion"

تتميز العلاقة بين الموضة والسينما بعاملين: الطريقة التي أثرت فيها السينما على الموضة، وكيف أن الموضة وأعمال مصممي أزياء محددين قد استخدمت في السينما، وهذان في الحقيقة مساران متوازيان. لقد لاحظت مصممة الأزياء إلزا سكاباريelly (١٨٩٠-١٩٧٣) أن ما تفعله هوليوود اليوم سوف تفعله الموضة غداً، لكن يمكن القول أيضاً أن ما تفعله الموضة اليوم سوف تفعله السينما غداً. وعلى سبيل المثال، فإن هوليوود سرعان ما تخلت عن حواشي الثياب في أعقاب الموضات التي ابتكرتها جان باتو (١٨٨٧-١٩٣٦) في عام ١٩٣٦. والمعتاد هو أن مؤسسة بالغة الضخامة مثل هوليوود لا تقوم بالتغير السريع، فبمجرد أن تجد موضة تعجب بها فإنها تلتصق بها، مثلما حدث مع فساتين باتو الطويلة وذات القصة المائلة في فتحة الصدر، والتي سادت - فيما عدا استثناءات قليلة - طوال أفلام الثلاثينيات.

قابلية السينما للموضة

كانت الموضة - أو بالأحرى قابلية السينما، خاصة هوليوود، للموضة - عنصراً مهماً دائماً في جاذبية السينما. وهناك العديد من الأمثلة على ملابس بعينها كان لها تأثير مباشر على الموضات والمبيعات خارج السينما. وعلى سبيل المثال فإن أحد الفساتين من تصميم أدريان (١٩٠٣-١٩٥٩) التي ارتدتها جون كراوفورد في فيلم "ليني لينون" في عام ١٩٣٢ - وهو

العام الذى فازت فيه كراوفورد بلقب "أكثر امرأة يتم تقليدها خلال العام" - قد تم تقليده على نطاق واسع، كما حدث مع إديث هيد (١٨٩٧-١٩٨١) التى صممت فستان حفلة أبيض لإليزابيث تيلور فى فيلم "مكان فى الشمس" (١٩٥١)، وقد قالت هيد نفسها إنها رأت أكثر من ثلاثين نسخة من الفستان فى حفلة واحدة. وهناك عناصر أخرى من مظهر النجوم والنجمات يتم تقليدها بواسطة جمهور المعجبين والمعجبات، وعلى سبيل المثال فإن النجمة فيرونىكا ليك قد تلقت طلباً بتغيير قصة شعرها التى ينسدل فيه الشعر على نصف الوجه، والتى كانت تقلدها معجباتها، مما يؤدى إلى حوادث فى المصانع خلال فترة الحرب فى الأربعينيات. وفى فترة لاحقة هناك تأثيرات أفلام مثل "بونى وكلايد" (١٩٦٧) و"أنى هول" (١٩٧٧) على الموضوعات المعاصرة لهما. فقد كانت ملابس الثلاثينيات التى ارتدتها فاي دوناواى فى "بونى وكلايد" سبباً فى إعادة موضّة "البيريّة" والصديرية الصوفية، كما أن الملابس الرجالية التى ارتدتها دايان كيتون فى دور أنى هول - والتى صممها مصمم الأزياء الأمريكى رالف لورين (ولد عام ١٩٣٩) - ثم نسخها على صفحات خاصة من مجلة "فوج" ومجلات "هاى ستريت"، حيث أصبح ارتداء الملابس الرجالية - البنطلونات، والقمصان، والصدريات - بواسطة النساء دليلاً على الأناقة. ومن خلال تأثير السينما على الموضّة، يمكن للمرء أن يرى التأثير الديمقراطى للأفلام، وعلاقة الأفلام بالفرجة السينمائية: قد لا يستطيع المعجبون أن يصبحوا نجومهم المحبوبين، لكنهم يستطيعون تقليدهم ومحاكاتهم.

وبالمثل يمكن للمرء أن يرى فى السينما المعاصرة نفس النمط من التقليد بالنسبة للملابس والإكسسوار، والفرق الرئيسى هو أن من المعتاد الآن

أكثر أن نرى نجومًا من الرجال أصبحوا رموزًا للموضة، ويلتزمون بوعى كبير بالموضات الرجالية منذ بداية التسعينيات. لقد عادت النظارات السوداء العريضة بعد أن ارتداها توم كروز في فيلم "توب جان" (١٩٨٧)، وبعد نجاح فيلم كوينتين تارانتينو الثانى "قصة شعبية رخيصة" (١٩٩٤)، فإن البديل السوداء والملابس ذات اللون الواحد التى صممتها الفرنسية أنيس (ولدت عام ١٩٤١) بالإضافة إلى طلاء الأظافر الأسود من تصميم شانيل والذى وضعته أوما ثورمان)، أصبحت مرادفة للرجولة و"الروشنّة". وفى القرن الواحد والعشرين، يمكن للمرء أن يشير إلى تأثير موضة فيلم "ماتريكس" (١٩٩٩)، ومعطف كيانو ريفز الطويل، وهاتفه المحمول، ونظاراته.

لكن علاقة الموضة بالسينما تمتد إلى ما وراء قابلية السينما للموضة. ففي العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات، قام عدد قليل من مصممي الأزياء بالكثير من العمل فى الأفلام، وكان الاستثناء المهم هى شانيل (١٨٨٣-١٩٧١) التى ذهبت إلى شركة "إم جى إم" فى عام ١٩٣١، ولم تحقق نجاحًا فى الأفلام فقد كانت شديدة الدقة والتدقيق (كانت تصمم على صنع العديد من النسخ من نفس الفستان، نسخة لكل مشهد)، وسرعان ما عادت إلى باريس، حيث صممت أزياء لأفلام مثل فيلم لوى مال "العشاق" (١٩٥٨)، وفيلم ألان رينيه "العام الماضى فى مارينباد" (١٩٦١). ولم يكن دائمًا أهم مصممي الأزياء هؤلاء الذين انخرطوا فى السينما وتصميم الأزياء السينمائية. وكان هناك تأثير "النيولوك" (المظهر الجديد) الذى أدخله كريستيان ديور فى عام ١٩٤٧، واستمر فى هوليوود أطول مما استمر خارجها (حتى أن فيلم "وجه مرح" - ١٩٥٧) - بدا عتيق الطراز إلى حد ما وسط الأفلام المعاصرة له، مثل "النافذة الخلفية" - ١٩٥٤ - و"كل ما

تسمح به السماء" - ١٩٥٥). وقدم ديور نفسه تصميماته إلى عدد قليل نسيئًا ومختار من الأفلام، مثل فيلم رينيه كلير "رجل حول المدينة" (١٩٤٧)، وجان بيير ميلفيل "الأطفال الأشقياء" (١٩٥٠)، وألفريد هيتشكوك "الخوف من مواجهة الجمهور" (١٩٥٠).

وبرغم أن هناك تداخلات تاريخية مهمة بين الموضة وتصميم الأزياء للسينما، فإنهما يظان فنيين منفصلين. ففي الوقت الذي يقوم فيه مصمم الأزياء - غالبًا وإن لم يكن دائمًا - بخدمة الأهداف الأساسية للشخصية والسرد، فإن مصمم الموضة - عند استخدامه في السينما - يتم توظيفه لهدف مناقض تمامًا (الاستثناء هنا هو استخدام السينما لمصممين كلاسيكيين، مثل الإيطالي جورجيو أرماني الذي ولد عام ١٩٣٤). وفي حالات نادرة فإن هناك أفرادًا قاموا بالدورين معًا، كمصممي موضة وأزياء، أهمهم كان جان لوى (١٩٠٧-١٩٩٧)، الذي ولد في باريس وتدرّب في بيت الأزياء الباريسي دريكل قبل أن يذهب إلى نيويورك ليعمل لدى هاتى كارنجى، ثم تحول إلى هوليوود وأصبح رئيس قسم تصميم الأزياء في شركة كولومبيا من عام ١٩٤٤ حتى عام ١٩٥٨، وهو العام الذي انتقل فيه إلى شركة يونيفرسال. وفي الوقت ذاته كان لوى يدير بيت الأزياء الخاص به، وكان يقدم أزياء لنجماته المحبوبات مثل دوريس داى، ليظهرن بها على الشاشة وخارجها. وفي طريق مماثل كانت إديث هيد (١٨٩٧-١٩٨١) مغرمة بأن تحكى كيف أن جريس كيلي كانت ترتدى أزياء من تصميمها في فيلم "امسك حرامى" (١٩٥٥)، ومن شدة إعجابها بالأزياء ارتدتها خلال موعد غرامى مع زوجها المنتظر الأمير رينيه، كما أن جريس كيلي تعاقبت فيما بعد مع هيلين روز (١٩٠٤-١٩٨٥) مصممة أزياء شركة "إم جى إم"، لتصمم ثوب زفافها، بينما قامت هيد بتصميم أزياء خروجها.

مصممو الموضة والسينما

كان تعاون أوبير دى جيفنيتشى (ولد عام ١٩٢٧) مع أودرى هيبورن هو الذى غير جذرياً العلاقة بين السينما والموضة. ففي فيلم "سابرينا" (١٩٥٤)، كما فى "وجه مرح"، فإن الفرق المميز بين مصمم الأزياء ومصمم الموضة ظهر فى تصميم الأزياء الذى ظهر فى مفارقة فى قصص هى تنويعات على "سيندريللا". وفى الفيلمين قامت مصممة الأزياء إديث هيد بصنع ملابس رمادية عادية ارتدتها هيبورن عندما كانت لم تزل الابنة غير الناضجة للسائق، أو الموظفة فى محل بيع الكتب، بينما قام جيفنيتشى بتصميم ملابس السهرة المبهرة التى ارتدتها هيبورن بعد تحول شخصيتها إلى امرأة مثقفة ذات بهاء. والمفارقة فى "وجه مرح" - حيث كانت شخصية هيبورن تصمم الأزياء فى معرض باريسى صغير - أنه برغم جاذبية الموضة الراقية فإن هيبورن كانت أسعد (وفى صورة أكثر أيقونية) عندما ارتدت سراويل سوداء ضيقة، ورقبة عالية، وأحذية بلا كعب.

وبعد هذه الأفلام. أصبح من المعتاد توظيف مصممي الموضة مع مصممي الأزياء فى الأفلام، وحصل بعض مصممي الموضة على الحرية فى استخدام الأفلام التى يعملون فيها كوسيلة عرض لتصميمات الموضة الخاصة بهم، وليس لذلك علاقة كبيرة بالتبعية التقليدية للأزياء للشخصية والسرد. لقد كان هاردى أميس (١٩٠٩-٢٠٠٣) هو مصمم الموضة المفضل لدى ملكة بريطانيا، وقد صمم ملابس أفلام مثل "العشب أكثر خضرة" (١٩٦٠) و"٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)، وكانت تصميماته لهذا الفيلم الأخير - برغم تحفظها بالمقارنة مع موضة "عصر الفضاء" فى الستينيات - تنتمى فى جوهرها إلى عصرها إلى هاردى أميس نفسه: كانت كلاسيكية، رفيعة الذوق، لكنها لم تكن قط بالغة الجراءة. وهذا الاشتراك فى السينما من

جانب مصممي الموضة الكلاسيكيين، في مقابل هؤلاء الذين يتمتعون بالمغامرة، قد تزايد خاصة في هوليوود. وفي السينما الأوربية يمكن للمرء أن يشير إلى مثال إيف سان لوران (ولد عام ١٩٣٦) الذي كانت مهمته هي الممثلة الفرنسية كاترين دينيف، وقام سان لوران بتصميم أزيائها في دور سيفيرين في فيلم بونويل "حساء النهار" (١٩٦٧) في تجسيد لطريقته: كانت ملابسها عادية ولا تظهر أناقتها الجنسية (في مفارقة مع عمل سيفيرين النهارى كعاهرة)، تمامًا مثل خطوط أزياء سان لوران الكلاسيكية في أواخر الستينيات. كانت سيفيرين غامضة وغير قابلة للاستحواذها، وارتداؤها لملابس سان لوران يؤكد على استخدام الموضة كوسيلة للحفاظ على هذه المسافة البعيدة عنها، والتي تمثل عالمها الخاص بها، وثروتها، وطبقته.

وكان الأكثر غزارة بين مصممي أزياء الموضة في هوليوود هو جورجو أرماني، الذي كانت أزياءه تحدد الشخصية والسرد. ومن بين مصممي الأزياء الذين استخدم عملهم في الأفلام بطريقة مشابهة كان نينو شيروتي (ولد عام ١٩٣٠) الذي تدرب أرماني معه، كذلك رالف لورين (ولد عام ١٩٣٩)، ودونا كاران (ولدت عام ١٩٤٨)، وكالفين كلاين (ولد عام ١٩٤٢)، وكانوا جميعًا مصممي موضة كلاسيكيين. وكان أهم فيلم قام لورين بتصميم أزيائه هو "جانتسبي العظيم" (١٩٧٤)، ثم "أنى هول"، وهذان الفيلمان معًا يمثلان العودة الرومانسية إلى الموضات الأمريكية الماضية التي بدأت في الانتشار على الشاشة وخارجها في السبعينيات. وأهمية إسهامات مصممي الموضة في السينما يمكن الحكم عليها من خلال قدرتهم على تصنيع صورة سائدة، والإحياء بأسلوب حياة. وحقق لورين ذلك بأفلامه في السبعينيات (الطموحات الطبقيّة المتجسدة في "جانتسبي العظيم"، والطموحات النسوية في مظهر كيتون الرجالي في "أنى هول")، برغم أنه أصبح أكثر شهرة مؤخرًا

عندما صمم أزياء جوينيث بالترو الوردية عندما أُلقت خطاب تسلمها جائزة الأوسكار عن أفضل ممثلة. وكانت أزياء شيروتي لريتشارد جير في "امرأة جميلة" (١٩٩٠)، أو تصميم كاران لأزياء جوينيث بالترو في فيلم ألفونسو كوارون للنسخة المعاصرة من "آمال عظيمة" (١٩٩٨)، كذلك أزياء لورين وشيروتى، ذات أسلوب خاص لكنها غير مبهرجة، وتستحضر مظهر طبقة معينة، ذات تربية وذوق رفيعين. وكان أشهر مصممي الموضات في السينما - فيما يبدو - هم الذين اتبعوا المواضع الأساسية لتصميم الأزياء، وقدموا تصميمات متوازنة بدلا من الأزياء الاستعراضية الغريبة.

وتعتبر الموضة مهنة أكثر منها فناً، والموضات الفنية الاستعراضية قد اقتصرَت على أفلام بيوت الفن المبهرة. وكان جون بول جولتييه (ولد عام ١٩٥٢) أكثر هؤلاء المصممين إنتاجاً، وصنع أزياء لعدد من الأفلام من خارج التيار الرئيسى مثل: "الطباخ، واللص، وزوجته، وعشيقتها" (١٩٨٩)، "كيكا" (١٩٩٣)، و"مدينة الأطفال المفقودين" (١٩٩٥)، بالإضافة إلى كل أزياء الفيلم من نوع الخيال العلمى المبهرج من إخراج لوك بيسون "العنصر الخامس" (١٩٩٧). وفى كل هذه الأفلام، كانت تصميمات جولتييه تنويعات مبالغة على أسلوبه المميز فى الموضة، بطريقة جعل الملابس الداخلية هى الملابس الخارجية، وتجاور القصة غير المتمثلة والتفصيل الكلاسيكى. فى فيلم "كيكا"، فإن السطح الناعم للكلاسيكية المتمثلة فى فستان فيكتوريا أبريل الأسود ذى الفتحة المائلة عند الصدر، كان يتناقض مع الزخارف والإضافات الثورية، مثل الصدر الصناعى الذى يخرج من فتحة الفستان. وعلى النقيض العديد من مصممي الموضة الآخرين الذين تحولوا إلى تصميم الأزياء، فإن جولتييه كان يغرق نفسه فى أفلامه، ويصمم الأزياء لكل الشخصيات، وليس للشخصيات الرئيسية فقط، وكان مشهوراً بمراجعة كل الأزياء قبل

ذهابها إلى موقع التصوير. وكما أن تصميماته كانت خيالية أكثر من كونها قابلة للارتداء، (لقد تضمنت تصميماته لفيلم "العنصر الخامس" بدلاً لجارى أوللمان غير منسقة، وملابس عبارة عن شرائط للممثلة ميلا يوفوفيتش)، فإن شخصية جولتييه كانت مهمة أيضاً، فعلى عكس أرمانى أو لورين، اللذين أخذوا اشتراكهما فى السينما بقدر كبير من الجدية، فقد كان جولتييه يرفض أن يكرر نفسه وموضاته، ولقد ظهر بشخصيته الحقيقية فى فيلم روبرت آلتمان الساخر من عالم موضة باريس "على الجاهز" (١٩٩٤)، فهو يمزج النبذ الأبيض بالأحمر ليحصل على نبيذ وردى، ومن عام ١٩٩٣ حتى عام ١٩٩٧ ظهر فى البرنامج التليفزيونى "يوروتراش" (قمامة أوربية) وهو كما يوحى اسمه يبحث عنها ويقوم بمونتاجها لمادة تليفزيونية أوربية بذئنة وفاضحة وكوميديّة.

وكانت سهولة الحصول على الموضة من السينما قد أصبحت عاملاً مهماً تماماً فى جانبية السينما، بما يذكر بفيلم "ليتى ليتون" من فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية، عندما كانت النساء تشتري "باترونات" الملابس التى يفضلنها فى الأفلام لخياطتها بأنفسهن. وكان فيلم "كلاب المستودع" (١٩٩٢) من إخراج كوينتين تارانتينو، قد استلهم "قاترينات" لندن، مما أدى إلى زيادة ارتداء البدل السوداء والنظارات الداكنة بين الشباب، وهذا مثال على ديمقراطية الموضة التى تقوم بها السينما. لقد بحثت مصممة أزياء الفيلم بيتسى هايمان عن بدل رخيصة، وعندما نجح الفيلم فإن مظهر رجال العصابات الفرنسيين، الذى اعترف تارانتينو باقتباسه عن أفلام المخرج الفرنسى جان بيير ميلفيل (١٩١٧-١٩٧٣)، قد أصبح ناجحاً أيضاً، وقدم الفيلم أسلوباً رخيصاً على الموضة؛ لأنه بحث عن مظهر وليس عن مجموعة خاصة من الملابس.

ولقد استجاب الجمهور بشكل إيجابي للقدرة على شراء وتقليد ما يرونه على الشاشة، وعلى سبيل المثال هناك الملابس الداخلية غير الملائمة تماماً التي ارتدتها نيكول كيدمان في فيلم "عيون مغلقة على أنساعها" (١٩٩٩). فبمجرد أن ترى النساء الملابس، فإنهن يسرعن لشراؤها في كل مكان. وهذا يدل على أن هناك تفاعلاً مرناً ومستمرًا بين الموضة والسينما، حين تستعير الموضة أحياناً من السينما، أو يحدث التبادل في مسار عكسي.

انظر أيضاً:

"الأزياء".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Bruzzi, Stella. *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*. London and New York: Routledge, 1997.
- Head, Edith, and Jane Kesner Ardmore. *The Dress Doctor*. Boston and Toronto: Little, Brown and Co., 1959.
- Keenan, Brigid. *The Women We Wanted to Look Like*. London: Macmillan, 1977.
- Maeder, Edward, ed. *Hollywood and History: Costume Design in Film*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, and London: Thames and Hudson, 1987.
- Pritchard, Susan Perez. *Film Costume: An Annotated Bibliography*. Metuchen, NJ, and London: Scarecrow Press, 1981.
- Saint Laurent, Yves. *Yves Saint Laurent: Images of Design 1958-1988*. London: Ebury Press, and New York: Knopf, 1988.
- Wollen, Peter. "Strike a Pose." *Sight and Sound* 5, no. 3 (March 1995): 10-15.

Stella Bruzzi

كتب هذا الفصل: ستيللا بروتزي

جورجو أرماني

(ولد فى بياشينزا، إيطاليا، فى ١١ يوليو ١٩٣٤).

اشتهر مصمم الأزياء الإيطالى جورجو أرماني بتصميماته الكلاسيكية، وألوانه المحايدة، والبذل غير المتسقة، وقد أمضى فترة مهمة من حياته فى تاريخ السينما. وربما كانت أكثر شهرته تعود إلى نجوم ونجمات هوليوود الذين صمم لهم ملابس حفلات الأوسكار (مثل جودى فوستر وميشيل فايفر). لكن الملابس التى صممها لشخصية جوليان التى أداها ريتشارد جير فى فيلم "جيجولو أمريكى" (١٩٨٠) قد ساعدت على تغيير الطريقة التى كانت سينما التيار السائد ترى وتصور النزعة الذكورية. وأشهر مشهد من الفيلم يصور جوليان وهو يختار الملابس التى يرتديها لموعد فى المساء، إنه يفرد على السرير مجموعة من السترات من تصميم أرماني، ثم يختار ما يلائمها من قمصان ثم يضيف إليها مجموعة من ربطات العنق. وبينما يختار ما يرتديه، فإنه يرقص رقصة حسية على الموسيقى، وهو فقط فى سرواله الداخلى القصير. ثم يرتدى الملابس ويراجع مظهره فى المرآة. إن النرجسية الواضحة لجوليان، مع حبه لملابس أرماني الغالية، كانت بداية لإعادة تنظيم راديكالية للشفرة الدالة على الذكورة مغايرة الجنس على الشاشة.

ومنذ "جيجولو أمريكى"، صمم أرمانى ملابس العديد من الأفلام، خاصة فى هوليوود. وكان فى بعض الأحيان يقدم بعض أجزاء محددة من الملابس للنجوم، مثل إيدى ميرفى فى "٤٨ ساعة" (١٩٨٢)، وميل جيبسون ورينيه روسو فى "الفدية" (١٩٩٦)، وصامويل إل جاكسون فى إعادة "شافت" (٢٠٠٠)، ومع عام ٢٠٠٠ كان اسم أرمانى قد اكتسب أهمية فى قصة فيلم "شافت" وشخصية البطل الذى يحذر شخصية أخرى عدة مرات من لمس ملابسه من تصميم أرمانى. وقد كان تصميمه لملابس شخصيات الرجال مما يميز أرمانى، وكان مؤثراً بشكل خاص فى تصميم ملابس مجموعات من الرجال، وهو يستخدم الأزياء ليوحى بالصدقة بينهم، والدعم، والتعاطف، كما نرى بين أبطال فيلم "أهل القمة" (١٩٨٧)، وشخصيات إعادة "المهمة الإيطالية" (٢٠٠٣)، وفى هذين الفيلمين فإن قائد المجموعة (كيفن كوستنر فى الأول، ودونالد سانرلاند فى الثانى) يرتدى معطفاً يوحى بالأبوية، بينما مساعده الشاب (أندى جارسيا فى الأول، ومارك والبيرج فى الثانى) يرتدى سترة جلدية. وهذا الشكل من التمييز من خلال الأزياء هو من السمات الجوهرية عند أرمانى.

لقد جعل أرمانى من نفسه مرادفاً للأناقة البسيطة، ولم تكن هذه المعادلة آلية، لأن بذله استخدمت فى المسلسل التليفزيونى "مباحث آداب ميامى" و"رجل الكاديلاك" لكى توحى بالسوقية والضحالة. وكان العنصر الأهم فى أناقته الفطرية هى لمستة الإيطالية. وكان تعاونه الأطول مع صديقه مارتين سكورسيزى، وقد عملا معاً فى فيلم "صنع فى ميلانو" (١٩٩٠)، وهو فيلم قصير من عشرين دقيقة أخرجه سكورسيزى عن أرمانى، وهو الفيلم الذى اشتهر بنزعة سينمائية أسلوبية مبهرة عن المعارض الصغيرة.

وقام أرماني مؤخراً بدور المنتج التنفيذي لفيلم سكورسيزي عن حبه لتاريخ السينما الإيطالية "رحلتى فى إيطاليا" (١٩٩٩)، وبذلك فإن أرماني وطد علاقته بتاريخ السينما.

مشاهدات مقترحة:

"جيجولو أمريكى" (١٩٨٠)، "٤٨ ساعة" (١٩٨٢)، "أهل القمة" (١٩٨٧)، "رجل الكاديلاك" (١٩٩٠)، "الفدية" (١٩٩٦)، "رحلتى فى إيطاليا" (١٩٩٩)، "شافت" (٢٠٠٠)، "المهمة الإيطالية" (٢٠٠٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Celant, Germano, and Koda. Harold. eds. *Giorgio Armani*.
New York: Guggenheim Museum, 2000.

Stella Bruzzi

ستيليا بروتزى

الفرقة النسوية "Feminism"

كان لظهور حركات تحرير المرأة فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات تأثير عميق على الدراسات الأكاديمية وعلى المجتمع معًا. وقام كتاب بيتى فريدان "اللغز الأنثوى" (١٩٦٣) بتمهيد الساحة أمام حركات التحرر من خلال دراسة عزلة - بل قمع - نساء الطبقة الوسطى داخل منازل الضواحي. وكان دور النساء فى الحركات المناهضة للقتابل النووية، مثل سيرات ألدرماستون فى المملكة المتحدة، أو "طلبة ضد الطاقة النووية" (SANE) فى الولايات المتحدة، قد أدى وظيفة التحيز داخل قطاعات اجتماعية مختلفة فى منتصف الستينيات. وعلى سبيل المثال فإن النساء داخل المنظمة التى يسودها الرجال "طلبة من أجل مجتمع ديمقراطى" (SDS) بدأت المقاومة ضد اقتصار دورهن على إعداد الطعام ورعاية الأطفال، والمطالبة بحق النساء داخل أهداف المنظمة. وفى منظمة "مجتمع الجامعة الجديد" (NUC)، وهى جناح من "طلبة من أجل مجتمع ديمقراطى"، تزايد الضغط من أجل مواجهة قضايا النساء، مثل التمييز فى الوظائف، وقوانين الطلاق غير المنصفة، والاهتمام بالقضايا الطبية والبيولوجية الخاصة بالنساء. وظهرت الجماعات النسوية الماركسية جنبًا إلى جنب ما أطلق عليه "النسويون الراديكاليون"، وهم المرتبطون فى الأغلب بجماعات المثليات الجنسية. وكانت الاعتراضات والمظاهرات المناصرة لحقوق المرأة فيما يتعلق بالاختيار الجنسى، والرعاية اليومية، والمساواة فى أماكن العمل، قد

دفعت بقضية تحرر المرأة إلى دائرة الضوء الجماهيرية، ليتزايد الاهتمام والاشتراك تدريجياً في الجدل الدائر بشأن قضايا النسوية. وفي الوقت ذاته، فإن المنظور الأنثوي - الذي أهمل طويلاً في البحوث الأكاديمية من التيار السائد - بدأ في اكتساب اهتمام المؤرخين والدارسين الأدبيين والسينمائيين. وفي الحقيقة أنه لا يمكن فصل هذين الوجهين من النزعة النسوية: فقد كانت النساء الأكاديميات مشتركات بشكل إيجابي في العمل على التغير الاجتماعي لعدد من قضايا المرأة، بينما كانت النساء الناشطات تتمتع دائماً بدعم الجامعات في تحقيق أهدافهن.

وكانت النساء الدارسات السينمائيات من بين الأوائل الذين يرفضون المنظور التقليدي الذي يتركز حول الرجل، والسائد في الدراسات الأكاديمية، ويحاولون قلب هذا المنظور بحيث يدور حول الرجل. وجاء كتاب كيت ميليت "سياسات جنسية" (١٩٧٠) نقداً قوياً لكرهية النساء في الرواية الذكورية الحديثة، والنظريات الفرويدية عن التحليل النفسي الذي يتركز حول الرجل، وكان للكتاب أثره الكبير على الساحة الأدبية، وسرعان ما تبعه نقاد أدبيون نسويون (وإن كانوا أقل حدة في نقدهم). وفي الوقت ذاته، فإن نظرية ذكورية للسينما (خاصة في إنجلترا) كانت قد قدمت معالجات بنوية في أعقاب أبحاث لدارسين مثل لوى التوسير، ورولان بارت، وجاك لاكان. وفي هذا السياق، فإن بعضاً من نظرية السينما النسوية كانت قد تحولت إلى الماركسية الجديدة، والبنوية، والتحليل النفسي، بطرق لم تكن شائعة آنذاك في التحليلات الأدبية النسوية. وبدأ النقاد النسويون في النظر إلى الطرق التي يتم بها تقديم النساء في السينما، والكشف عن إهمال كامل لمخرجات نساء في الدراسات السينمائية الذكورية، وبعد هذه المبادرات

لم تعد الدراسات السينمائية كما كانت من قبل قط. وظهرت ثلاثة اتجاهات (كانت ممتزجة أحياناً) مبكراً في نظرية السينما النسوية: المعالجات التاريخية و"الأرشفية"، والمعالجات التي تدور حول الدور الاجتماعي، وما أطلق عليه التحليل النفسي السينمائي. ويمكن توضيح نوع من الاتساق داخل الإطار المحدود للدراسات السينمائية النسوية في السبعينيات والثمانينيات، يدور حول مفهوم نظرية التحديق المنحازة للنوع من جانب الكاميرا، لكن التسعينيات شهدت تغيراً في السياقات السياسية والاجتماعية والثقافية، وتراجعا للنسوية كحركة ناشطة واسعة الانتشار، ونتيجة لذلك ظهرت منظورات عديدة بديلة أخرى. وكان هناك فيضان من الأبحاث بواسطة أقلييات ونساء من "العالم الثالث" (وهذا في ذاته مصطلح مثير للمشكلات ويدور حوله الكثير من الجدل). وظهرت دراسات ذكورية متأثرة بالنسوية، بالإضافة إلى دراسات الشواذ، والتي عارضت بقوة بعضاً من المفاهيم الأساسية في نظريات السينما النسوية. وأخيراً فإن ظهور مجالات تتداخل فيها الدراسات، مثل الدراسات البصرية، ووسائل الاتصال الرقمية، ذات العلاقة بالدراسات السينمائية، قد تركت تأثيرها على توسيع النظريات المتعلقة بالتحديق، والمتسمة بالضيق، لكي تشمل سياقات تاريخية وتقنية ومؤسسية وجدت طريقاً سريعاً إلى التحليل النفسي السينمائي. وظهرت موجة ثانوية من النظريات النسوية التي أضافت مزيداً من التنقيح على نظريات التحديق. (التحديق gaze مصطلح يعنى النظرة الفاحصة التي تصل إلى درجة العدوانية والانتهاك أحياناً، وقد دخلت إلى الدراسات السينمائية لتعبر عن رؤية الرجل للعالم - خاصة المرأة - من خلال الكاميرا وعلى شاشة السينما - المترجم).

من البحث الأرشيفي إلى التحليل النفسي السينمائي

جنبًا إلى جنب الدراسات الأكاديمية في التاريخ والأدب، فإن الدراسات السينمائية حاولن طويلًا تحديد السينمائيات المنسيات، اللاتي تم نسيانهن لأن معظم نقاد ودارسي السينما الرجال الذين كتبوا قبل الستينيات لم يكونوا مهتمين بالمخرجات النساء. وكانت أفلام دوروثي آرزنر (١٨٩٧-١٩٧٩) وإيدا لوبينو (١٩١٤-١٩٩٥) تعرض جماهيريًا، لذلك كانت أول مخرجتين في عصر السينما الناطقة تتم عنهما دراسات. كما أن مخرجات أجنبيات، مثل ماي زيترلينج (١٩٢٥-١٩٩٤)، حصلن على الاهتمام في تلك الفترة. وفي زمن لاحق اهتم النسويون كثيرًا بالمخرجات والمنتجات من فترة السينما الصامتة، مثل لويز ويبر (١٨٨١-١٩٣٩) وماري بيكفورد (١٨٩٢-١٩٧٩). ومنذ التسعينيات، فإن "مشروع السينمائيات الرائدات" بدأ في دراسة عالمية مكثفة حول أوائل السينمائيات في السينما في وظائف وأدوار متعددة.

وسرعان ما تبع ذلك تحليل اجتماعي للنساء في السينما. وظهرت ثلاثة كتب عن النساء والسينما في نفس الوقت تقريبًا من بداية السبعينيات، أساسًا باستخدام التحليل الاجتماعي والذي يتركز حول الدور والوظيفة، وتلك الكتب هي: موللي هاسكيل "من التوقير إلى الاغتصاب" (١٩٧٣)، وماجوري روزين "فينوس الفيشار" (١٩٧٢)، وجوان ميلين "النساء ونزعتهم الجنسية في السينما الجديدة" (١٩٧٤). وبرغم أن كتاب هاسكيل لم يزل ما يكفي من التقدير من النسويين الأكاديميين في زمنه التاريخي، فإنه كان له تأثير باق وممتد. كان منظرو السينما النسويون آنذاك محبطين بالتحليلات الاجتماعية التي تدور حول الدور والوظيفة، وكانوا يبحثون عن تجاوز معالجة هاسكيل. واعتمادًا على المعرفة الواسعة لهوليوود كمؤسسة، وللأفلام ذاتها، فإن

هاسكيل اتخذت نظرة فاحصة على المعالجة الجائرة وغير المنصفة للنساء على الشاشة وخارجها. وكانت تمتلك فهمًا نسويًا قويًا للتهديد الذي شعر به الرجال الأمريكيون من النساء، بالإضافة إلى تذوق حاد للممثلات وأدائهن. وتشير هاسكيل إلى مفارقة أن "ميثاق الإنتاج" (مؤسسة الرقابة آنذاك - المترجم) وفترة الكساد العظيم قد "أخرجوا المرأة من غرفة النوم ودفعوا بها إلى المكتب" (ص ٣٠). وهى تقول إن ممثلات الثلاثينيات والأربعينيات (مثل روزاليندا راسيل، وكاثرين هيبورن، وجوان كراوفورد) قدمن صورًا للذكاء، والقوة، والسلطة الشخصية، تتجاوز أدوار الممثلات فى أفلام لاحقة. كما أن المخرجين من الرجال الذين "أدمجوا النساء فى مجرى الحياة وتدفقها" تمتعوا بتجسيد المرأة الذكية الجريئة القادرة على تحدى البطل. وتُعرف هاسكيل نفسها كناقدة سينمائية. أولاً ثم نسوية ثانياً، وهى تأمل فى معالجة "كلية وتعقيد تاريخ السينما" (ص ٣٨).

وتحول جيل جديد من دراسات السينما إلى دراسات متداخلة ومتجانسة من الميتافيزيقا، والسيميوطيقا، والتحليل النفسى، وهو تحول ساعد عليه ما اعتبرنه حدودًا للدراسات التى تركز على ممثلات فرديات وأدوار ووظائف النساء فى السينما. ولمقارنة صور النساء فى السينما مع النساء اللاتى يعشن فى الواقع، فإن ذلك يبدو مجرد نقد للمنظمة الاجتماعية الحالية المتمركزة حول النوع (ذكر/ أنثى)، أو توسيعها مثلاً بالإصرار على ضرورة اشتراك الرجل فى الأعمال المنزلية. وكان الدارسون الجدد يأملون بدلا من ذلك فى اكتشاف السبب الرئيسى فى مكانة النساء الثانوية فى هوليوود والمجتمع. وكان بحث لورا ميلفى البراند "المتعة البصرية والسينما الروائية" (١٩٧٥)، المستلهم فى جانب منه من رد الفعل تجاه التحليلات السينمائية الاجتماعية

الأمريكية، يفي بالحاجة إلى نوع جديد من التحليل، وسرعان ما سادت أفكارها. وكان إسهام ميلفى المثير للجدل هو أنها حددت ثلاث "نظرات" ذات علاقة ببعضها البعض فى السينما الهوليودية، وقالت إنها جميعاً نظرات ذكورية: نظرة الكاميرا (التي يقوم بتشغيلها رجال أساساً) فى موقع التصوير، ونظرة المتفرج والتي هى بالضرورة نظرة التحديق الذكورية للكاميرا، والنظرة السائدة للشخصيات الرجالية داخل السرد الفيلمي، والتي تنزع عن النساء الذاتية والقدرة على الفعل بأنفسهن. وبتنظير نظرة التحديق السينمائية من منظور التحليل النفسى، فإن ميلفى قالت بأن الفرجة على شاشة السينما تحاكي مرحلة الطفولة عند لاكان، عندما كان الطفل يخطئ فى معرفة ذاته الحقيقية. السينما إذن مجهزة لكى يستطيع الرجل التوحد مع البطل الذكر المثالى داخل نظام رمزى يقدمه السرد، بينما تُترك المرأة لتتوحد مع شخصيات أقل شأنًا وأكثر صمتًا. وكانت ميلفى من بين أول من واعم التحليل النفسى كسلاح سياسى، لتوضيح كيف أن اللاوعى الأبوى هو الذى قام ببناء الشكل السينمائى. وأهمية هذا البحث تتبع فى جانب منها إلى لغة ميلفى القوية: "يتم إخضاع رغبة المرأة لصورتها كحاملة لجرح نازف: إنها يمكن أن تكون موجودة فقط فى علاقة مع الإخفاء الذى لا يمكن أن تتجاوزه". كما تقول أن الرجل يمكن أن يعيش خيالاته "بأن يفرضها على الصورة الصامتة للمرأة التى ماتزال مقيدة بمكانها كحاملة للمعنى، وليست كصانعة للمعنى" (متع بصرية ومتع أخرى، ص ١٤).

وفى أعقاب دراسات ميلفى التى تعتمد أن تكون مثيرة للجدل، ظهرت مجازات ومواضيع ذات علاقة مع نظرة التحديق "المذكورة"، و"النظرات" الثلاث التى حددتها ميلفى. وبالإضافة إلى ذلك فإن الدراسات التليفزيونية

البريطانية والأمريكية كان لها تأثيرها على نظريات السينما النسوية التي تعتمد على التحليل النفسي، حيث إن الوسيط التليفزيوني اقتضى نظريات مختلفة في علاقة المتفرج بالشاشة. ورأى البعض أن هذه النظريات يمكن أن تجد بعض التطبيقات في السينما، بتوسيع المفهوم المحدود نسبياً بأن هناك نظرة تحديق "مذكرة" واحدة.

وكثيراً ما أسئ فهم دراسة ميلفى باعتبارها وصفاً محبباً لمصير المرأة، بدلاً من فهمها على أنها دعوة لاتخاذ موقف. وفي الحقيقة أن ميلفى كانت تعتقد أن نظرية التحليل النفسي يمكن أن تزيد فهمنا لمكانة ومكان المرأة، وبالتالي تساعد النساء على التقدم. وتتبع مجهوداتها لمعارضة متع السينما الهوليوودية من اعتماد هوليوود على التلصص، وعلى تحديق الرجل في المرأة التي لا تستطيع أن تتولى أمور نفسها. ودعوتها المثيرة للجدل حول "تحرير نظرة الكاميرا إلى ماديتها في الزمان والمكان، ونظرة المتفرج إلى الجدليات والعزلة والمتعاطفة" (ص ٢٦)، يبدو من الواضح أنها على علاقة بممارستها الخاصة (مع بيتر وولين) كسينمائية طليعية.

حثت مقالة ميلفى على الكثير من الأبحاث، بالإضافة إلى انتقادات ذكية لنظرياتها. ومنذ وقت مبكر، حاول كتاب إى أن كابلان "النساء والسينما" (١٩٨٣) أن يتوسط بين بعض المناقشات الجدالية حول نظرية السينما النسوية المتنامية في السبعينيات. إن كابلان تتساءل لماذا انجذبت بعض النساء بقوة إلى التحليل النفسي وما بعد البنيوية، وهى تقول إن الإشارة إلى القمع الاجتماعي في ذاته لا تستطيع أن تفسر المرتبة الثانية للمرأة في المجتمع. والانتفات إلى اللغة واللاوعى قد يعطى بعض الأمل في فهم ما قد يبدو غامضاً على نحو متزايد، وأن البيولوجيا - وبالتحديد أن النساء تلدن

وهن اللاتي ترعين الأطفال وأن تلك هي الوظيفة التي يمكن لهن أدائها - لا تعطى تفسيراً. وهناك الكثير من الاستثناءات التي تظهر أن النساء يمكن أن تتغلبن على أدوارهن البيولوجية أو أن تتعاملن معها، وأنه لا بد أن يكون هناك شئ أعمق وأصعب في إمكانية التغير، من السياسات الاجتماعية أو العادات الثقافية.

ومثل أعمال أخرى في هذا المجال آنذاك، فإن مفهوم كابلان لما هو أنثوى - بفرض المغايرة الجنسية والتركيز والتوجه حول الذات الأوروبية - كان من الواضح أنه عن "امرأة" ضخمة بيضاء غربية، ويهمل خصوصية الأقليات والنساء المهمشات الأخريات. وبعد ذلك بفترة قصيرة، أشار ديفيد رودريك إلى أن ميلفى لم تهتم بملاحظات فرويد المعقدة حول تناقضات الرغبة التي تضع في موضع الشك ثنائيات النوع الصارمة: (رجل/ امرأة)، أو (الإيجابية/ السلبية). وامتدت مارى آن دوان بأبحاث ميلفى، وسارت فى دروب لمستها ميلفى فقط، وعلى سبيل المثال فإن دوان أدخلت مفهوم الجسد الأنثوى فى علاقته بالنفس، بدلا من التركيز السابق على الصورة والنفس. وأشارت إلى التناقض فى تمثيل الجسد الأنثوى فى هوليوود وفى السينما الطليعية، بما أثر على أبحاث لاحقة. كما أشارت دوان أيضا إلى المسافة الذكورية والأنثوية عن الصورة، وقالت إنه بالنسبة للذكر فإن المسافة بين الفيلم والمنفرد يجب الحفاظ عليها، بينما الأنثوى تبالغ فى التوحد مع الصورة، وتزيل المسافة بين المنفرد والشاشة، وتحقق بالتالى درجة من النرجسية. وبالعودة إلى مفهوم جوان ريفيير عن التكرر الأنثوى، فإن دوان تستكشف ما يمكن أن يعنيه "التكرر" كمنفرد. وتخلص من ذلك إلى القول إن هناك ثلاثة مواضع ممكنة بالنسبة للمنفرد الأنثى: مازوكية المبالغة فى

التوحد مع الصورة، ونرجسية أن يكون المرء هو نفسه موضوع رغبته، وإمكانية التوحد بعبور النوع، عندما تختار المرأة أن تتوحد مع البطل الذكر. وتعرض دوان على نظريات القمع لأنها تفتقد السلطة الأنثوية، وهي بدلا من ذلك تنادى بحاجة المرأة إلى تطوير نظرية للفرجة منفصلة ومستقلة عن تلك التى بنتها ثقافة الذكر لهن.

أما جايلين ستودلار فقد اقترحت أن بؤرة مرحلة ما قبل الأوديبية معقولة أكثر من الاهتمام التقليدى بالنظريات الأوديبية لتفسير كيف أن الأفلام تخلق متفرجين حسب نوعهم (ذكور/ إناث). وبدلا من استخدام ميلفى إطار فلسفات فرويد ولاكان، استخدمت ستودلار دراسة دولوز عن روايات زاخر - مازوخ، وقالت إن المازوكية يمكن أيضا أن تكون أساس السرد. وهى بذلك تستغنى عن السادية الأوديبية، وتحل محلها المتعة قبل الأوديبية، لتعرض المازوكية باعتبارها رغبة "مدمرة" أو "ثورية" تؤكد على السلطة القوية للأم فى المرحلة قبل الأوديبية.

فيما وراء التحليل النفسى السينمائى

كما يظهر هذا الجدل، فإنه لم يكن هناك قط انساق داخل التحليل النفسى السينمائى بشأن نظرة التحديق، أو أى أنواع التحليل النفسى هو الأكثر ملائمة للطرق السينمائية. ولكن مع ميل التحليل النفسى للثنائيات، فإن منظرى التحليل النفسى السينمائى كانوا ملائمين لفترة الحرب الباردة التى تطلعوها فيها إلى أوروبا القرن التاسع عشر، وعكسوا عالما ثبت فيه إطار حيث كانت الشيوعية فى مواجهة الرأسمالية هى النص الفرعى (المتضمن دائما بين السطور - المترجم). وساعدت نظريات فرويد على فهم العصاب الذى

حدث في أسرة القرن التاسع عشر البرجوازية، وهي ذاتها المؤسسة الأساسية في الثورة الصناعية. وفي هذا الضوء فإن من المعقول استخدام التحليل النفسى في انتقاد الأيديولوجيا الرأسمالية. ومنذ عام ١٩٨٣، فإن ثقافة ومجتمع الولايات المتحدة قد تغيرا إلى حد كبير، كما تغيرت العلاقات الدولية. ومن آثار انهيار الاتحاد السوفييتى فتح الطريق أمام إعادة النظر فى الرأسمالية، كما أن تدفق الناس المتزايد عبر الحدود وإلى داخل الدوائر الأكاديمية ساعد على منظورات جديدة، مثل ما بعد الحداثة وعلاقتها بما بعد الاستعمار.

وعندما بدأت نظريات التحليل النفسى السينمائية فى أن تكون أقرب إلى التوليفات الجاهزة، برغم محاولات دوان والدارسين الآخرين التأكيد على التعقيدات والأسئلة المهمة التى طورتها هذه النظرية، وبرغم "تصححات" ميلفى بنفسها بشكل مستمر لدراساتها المثيرة للجدل التى تعود إلى عام ١٩٧٥، برغم ذلك كله ظهرت معارضة متزايدة لنظرية نظرة التحديق. وخلال الثمانينيات، قامت بى روى ريتش، وجيل أربوتتوت، وسو ألين كيس، وغيرهن من النساء المثليات، بطرح انتقادات قوية تتبع من منظوراتهن البديلة (برغم أن هذه المنظورات لم تعرف آنذاك بأنها "مثلية الجنسية" بالوضوح الذى حدث بعد ذلك). لقد كانت أساساً سيطرة البنيوية الفرنسية - نظريات لاكان، وسيميوطيقا سوسير، وماركسية ألطوسير - فى نظريات نظرة التحديق هى التى أزعجت النقاد، جنباً إلى جنب الأساس الذى يعتمد على المغايرة الجنسية الذى تقوم عليه هذه النظريات. وهذا الأساس هو الذى قامت تيريزا دى لوريتيس بمراجعته بعمق، والتى استخدمت نظريات

فرويد ولوس إيريجاراي وآخرين، لتلاحظ العلاقة الوثيقة بين اللامبالاة الجنسية والاجتماعية (تجاه المرأة - المترجم) في الثقافة الغربية طوال قرون، وهي رابطة ساعدت على تدعيم الفتح الاستعماري والعنف العنصري، وذلك قبل أن تتحول لوريتيس إلى التجسيد المثلى الجنسي الأنثوى من خلال محاولات متعددة لكاتبات وفنانات مثليات لتطبيق نضالهن بطرق تتناول الجسد في ارتباطه باللغة والمعنى. وفي خلال ذلك كان قد ثار جدل حول فيلم "ستيلا دالاس"، الذي يعود إلى عام ١٩٣٧، وفيه تجسد باربرا ستانويك امرأة تتخلى عن ابنتها المحبوبة على أمل منحها حياة أفضل بين أناس "محترمين"، وهو الجدل الذي خلق اختلافات درامية داخل نظرية السينما النسوية. قالت كابلان إن التوحد السينمائي مع شخصية ستيلا يدعو المتفرج إلى اعتبار تصرفها مثاليًا حين تخلت عن ابنتها، وهي بالتالي تتخلى عن الأمومة من خلال قبولها واستيعابها لأعراف الأسرة الأبوية. وعلى النقيض فإن ليندا ويليامز تقول إن الفيلم يدعو المتفرج إلى المشاركة في وجهات نظر متعددة، وأنه يمكن رؤية تصرفات ستيلا باعتبارها تملك سلطة الفعل وحدها. ونشرت ردود الأفعال في "سينما جورنال" بين عامي ١٩٨٤ و ١٩٨٥، وهو ما فتح الجدل والانتقادات حول بعض من افتراضات نظرية السينما النسوية آنذاك، وأدخلت الأبحاث حول صور الأم في السينما.

وتضمنت الاعتراضات على التحليل النفسي السينمائي ما يلي: (١) اعتراض على المغامرة الجنسية الواضحة في النقد السينمائي الذي يعتمد على التحليل النفسي، (٢) الحذف الظاهر والواضح للجسد، (٣) التشاؤم الظاهر والواضح بشأن التغير الاجتماعي بسبب الاستغراق في النظريات اللغوية، (٤)

التحيز الأساسي للعنصر "الأبيض"، ٥) التحيز اللاتاريخي أو حتى المضاد للتاريخ. ورفض منتقدو نظريات التحليل النفسي الانقسام الديكارتي المتضمن بين العقل والجسد، وأنكروا أن اللغة عامل حاسم تمامًا، واهتموا بالممارسة السينمائية وتجسيد الأقليات، والعالم الثالث، والنساء المثليات، كما أنهم أخيرًا صححوا نقصان المعلومات التاريخية بالبحث عما أنجزته بالفعل في هوليوود في مراحلها المبكرة. وإذا كانت الانتقادات المبنية على المثلية الجنسية (الذكورية والأنثوية) قد استبقت انتشار معالجات المثلية الجنسية في السينما، بالإضافة إلى "المعالجات الشاذة" لصور النوع والتحليل النفسي، فإن الأعمال اللاحقة تأثرت بنظرية جوديت باتلر عن النوع باعتباره أداء (ووظيفة اجتماعية - المترجم) أكثر منه بيولوجيا. وتأسست دراسات زنجية ولاتينية عندما حضر الدراسات طلبية من الأقليات، وتصادد الجدل حول العنصرية الأمريكية والعالمية. وبدأ في الظهور أعمال مهمة لدراسات سينمائية وثقافية نسوية، بقيادة نقاد وسينمائيين أمريكيين من الزوج مثل بيل هوكس، وميشيل والاس، وجاكلين بوب، وجولي داش. وعلى سبيل المثال فإن هوكس في "نظرات سوداء: العرق والتجسيد" تنتقد النظريات النسوية التي تفقد خصوصية العرق في السينما، وبناء على نظريات التحديق النسوية البيضاء، نحنت هوكس مصطلح "نظرية التحديق المعارضة" عندما حولت وجهة النظر إلى سلسلة من القراءات لنظرية التحديق للذات الزنجية المضطهدة، والتي منعت طويلا من أن تكون لها نظرتها إلى الثقافة البيضاء. وأخذت كارول كلوفر نظريات نظرية التحديق خطوة إلى الأمام، والنسوية خطوة إلى الخلف، في دراستها الرائدة في عام ١٩٩٢ عن سينما الرعب، وهو النمط الفيلمي

الذى تقول إنه يظهر فيه عبور النوع الذى يحقق التحرر للذكور. وتقول إن البطلات فى أفلام القتل بطعن السكين هن "ذكور متحولون"، وما يبدو من عنف الذكر على المرأة يكون بديلا عن الجنسية المثلية بين الرجال. وتمضى كلوفر لكى تشير إلى أنه بمجرد ملاحظة تلك اللعبة بين الأنواع، فإنه يمكن تطبيقها على الأنواع الأخرى من السينما، وفيها - ربما كرد فعل على خطط وتحليلات النسويين - يقوم الذكور بمعالجة صورة المرأة لتحقيق أهدافهم وروغباتهم الخاصة، وهى عملية تعارض نظرية التوحد التى تقوم على خصوصية النوع.

وهذه الاتجاهات التى سار فيها المجال وتغير - من خلال عدم الاستقرار الذى أحدثته أسئلة أثارته الأقليات، ومثليو الجنسية، ونساء العالم الثالث - أدت هذه الاتجاهات إلى تراجع فى الثنائية القديمة التى بدت آمنة فى نظرية السينما النسوية. لم تعد نظريات التحليل النفسى المبنية على نظرة التحديق مركزية للتحليل النسوى. لكن هذه الأفكار غدت آنذاك دراسات "الذكورة" عند ستيف نيل، وكارين جاربارد، وبيتر ليتمان، والتى تبعت نظرية السينما النسوية، وكانت جزءا من التحول منها إلى دراسات النوع فى السينما. وداخل المناهج الدراسية النسوية، اتسعت المعالجات لتضم عناصر تاريخية واجتماعية ونفسية وخاصة بالنمط الفيلمى، فى أبحاث ميريام هانسين، ولوسى فيشر، وأنيت كون، وجانيس ويلش، وآخرين. وقد ساعدت دراسة هانسين فى النوع فى السينما الأمريكية المبكرة على أن تطبق النظرية النسوية على دراسات السينما الصامتة، بينما الدراسات الثقافية عند كون تضمنت دراسة إثنوجرافية لممارسات الفرجة السينمائية من خلال لقاءات مع سكان لندن من كبار السن.

لقد قدمت مجموعة من الأبحاث النسوية المتكاملة - بما في ذلك نظرية السينما النسوية - أساس الكثير من الدراسات الثقافية لموجة ثالثة من النسويين، الذين اهتموا بالتوحيد بعبور النوع، والتحول الجنسى، وصور هذا التحول، وهو ما أخذ الأعمال النسوية فى اتجاهات جديدة. قد لا يكون التحليل النفسى هو البؤرة المركزية للعديد من الدراسات، لكنه مثله فى ذلك مثل نظرية نظرة التحديق - يتم تنقيحه الآن لى يلائم أشكالاً جديدة من تكوين العائلة، والوسائط الرقمية، وظواهر الرأسمالية العالمية الأخيرة. وبرغم أن رواد نظرية السينما النسوية قد انتقلوا إلى موضوعات جديدة، تظل النظرية النسوية ذات علاقة مهمة بالدراسات الأكاديمية السينمائية. لقد كُتب الكثير عن نظرية السينما النسوية وتقلباتها، وقد جُمعت هذه الكتابات فى إصدارات عديدة. ومن الجدير بالذكر أن الصحيفة المحترمة "علامات" قد كرست فى عام ٢٠٠٤ عددًا كاملاً لإعادة تقييم نظرية السينما النسوية. ومنذ بداياتها تقريباً كانت هذه النظرية تشهد جدالاً حيويًا، لكن من المهم أيضًا الروابط بين الحركة النسوية والدراسات الأكاديمية النسوية، والتي استمرت خلال صعود النسوية وهبوطها ثم ظهورها من جديد فى بيانات مختلفة.

انظر أيضاً:

"سينما المثليين والجنسيين والشواذ"، "النوع"، "الماركسية"، "الميلودراما"، "التحليل النفسى"، "نظرية الشواذ"، "صور المرأة".

FURTHER READING

- Clover, Carol. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
- De Lauretis, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1994.
- Doane, Mary Ann. "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator." *Screen* 24 (September-October 1982): 74-87.
- . "Woman's Stake: Filming the Female Body." In *Feminism and Film*, edited by E. Ann Kaplan, 86-118. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Gledhill, Christine, ed. *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987.
- Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. 2nd ed. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1987.
- hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.
- Kaplan, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London and New York: Routledge, 1983, 2000.
- Kuhn, Annette. *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909-1925*. London and New York: Routledge, 1988.
- Mellen, Joan. *Women and Their Sexuality in the New Film*. New York: Horizon Press, 1974.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In *Visual and Other Pleasures*, 14-26. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Rodowick, David. "The Difficulty of Difference." *Wide Angle* 5, no. 1 (1982): 4-15.
- Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream*. New York: Avon Books, 1973.
- Studlar, Gaylyn. *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press, 1988.

كتب هذا الفصل: إيه آن كابلان

دوروثى آرزنر

(ولدت فى سان فرانسيسكو، كاليفورنيا، فى ٣ يناير ١٨٩٧، توفيت فى ١ أكتوبر ١٩٧٩).

كانت دوروثى آرزنر وإيدا لوبينو هما المخرجتان الوحيدتان فى فترة هوليوود الكلاسيكية (فى الفترة بين ١٩٣٠ و ١٩٦٠ تقريباً). وقد نالتا القليل جداً من الاهتمام حتى بدأ الدارسون فى دراسة السينما من المنظور النسوى. عملت آرزنر فترة فى التدريب فى هوليوود، بدأت ككاتبة على الآلة الكاتبة ثم ككاتبة سيناريو ومونتيرة ناجحة، ثم أخرجت أفلاماً لشركة باراماونت من عام ١٩٢٧ إلى ١٩٣٣، ثم غادرت لتصنع الأفلام بشكل مستقل، وتقاعدت فى عام ١٩٤٣ لأسباب مائزلة غير واضحة، لكن قد تكون لها علاقة بصحتها، أو بالإجهاد من العمل فى مؤسسة يسيطر عليها الرجال. وبرغم فترة العمل القصيرة فى هوليوود، فإنها صنعت العديد من الأفلام المهمة، مثل "كريستوفر سترونج" (١٩٣٣) و"زوجة كريج" (١٩٣٦) و"ارقصى يا فتاة ارقصى" (١٩٤٠)، وهى أفلام من بين قائمة ما يطلق عليه الآن ميلودرامات هوليوود "المقاومة".

وبرغم أن العديد من أفلامها تبدو كأنها تمتثل لأيديولوجية هوليوود الأبوية - وهو شئ كانت آرزنر بلا شك حريصة عليه للاحتفاظ بعملها -

هناك تحت السطح من حكايات هذه الأفلام تيار نقدى. فى "كريستوفر سترونج" تلعب كاثرين هيبورن دور رائدة مستقلة فى قيادة الطائرات، تدعى ليدى سينثيا دارينجتون (فى صياغة فضفاضة لشخصية أميليا إيرهارت). وهى تحب رجلاً متزوجاً وحملت منه، وهى فيما يبدو تتحرر عندما تحاول أن تحطم رقماً قياسيًّا فى الطيران. ومن الواضح أن آرزنر تقصد أن يتوحد المتفرج مع البطلة الشجاعة، وأن يرى فى انتحارها إحساسها بالمسئولية سواء تجاه زوجة سترونج أو تجاه طفلها الذى لم يولد بعد. وفى فيلم "زوجة كريج" صورة مناقضة للبطلة، وهو يتطلب أنواعاً أخرى من التوحد من جانب المتفرج. إن هاربيت كريج (روزاليند راسيل) تسيطر على ابنتها، وتتدخل فى حياتها الغرامية، وتحاول أن تمنعها من الزواج من الرجل الذى تحبه. وبرغم أنه من الصعب التوحد مع هاربيت، فإن آرزنر تسعى إلى أن توضح كيف أن نظاماً عائليًّا كاملاً فى الشريحة العليا من الطبقة الوسطى يصنع مثل هذه البطلة.

ويقدم فيلم "ارقصى يا فتاة ارقصى" نظرة مثيرة للاهتمام عن الحياة المتحللة لفنانات الأداء. وربما يقدم الفيلم تعارضاً ثنائياً بين فن الأداء الأنثوى "الرفيع" و"المنخفض" - وهو التعارض الذى يتجسد بين راقصة الباليه (مورين أوهارا) والراقصة الجنسية (لوسيل بول) - لكن الفيلم مع ذلك يسمح لآرزنر بنقد نظرة التحديق الذكورية، والكشف عن فجاجة التلصص الذكورى. ويوحى الفيلم بأن النساء منقسمات لأن الرجال يريدون أن تكن على هذا الحال. لذلك فإن آرزنر فى أفلامها كانت قادرة على تصوير الأيديولوجيا الأبوية "الغريبة" المنتشرة فى سينما هوليوود الكلاسيكية.

مشاهدات مقترحة:

"كريستوفر سترونج" (١٩٣٣)، "زوجة كريج" (١٩٣٦)، "ارقصى يا فتاة ارقصى" (١٩٤٠).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Johnston, Claire, ed. *The Work of Dorothy Arzner: Toward a Feminist Cinema*. London: British Film Institute, 1975.

Kaplan, E. Ann. *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London and New York: Routledge, 1992, 2000.

Mayne, Judith. *Directed by Dorothy Arzner*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

Suter, Jacqueline. "Feminine Discourse in *Christopher Strong*." *Camera Obscura* 1, no. 2 (1979): 135-150.

E. Ann Kaplan

إيه آن كابلان

لورا ميلفى

(ولدت فى أوكسفورد، إنجلترا، فى ١٥ أغسطس ١٩٤١).

لم تكن لورا ميلفى تتوقع التأثير واسع الانتشار لمقالتها القصيرة المثيرة للجدل "المتعة البصرية والسينما الروائية"، التى نُشرت فى عام ١٩٧٥ فى المجلة البريطانية "سكرين". قامت هذه المقالة بتكوين تحليل نفسى "لنظرة التحديق الذكورية"، وإدانة التحيز الأبوى لسينما هوليوود الكلاسيكية، وسرعان ما أثارت المقالة الاهتمام والجدل، وحتى الفزع فى بعض الأوساط. واستمر هؤلاء الذين قدرُوا نظريات ميلفى - بمن فيهم ميلفى ذاتها فى كتاباتها التفصيلية - فى تعميق وتنقيح وتطوير أفكارها، أما الذين استجابوا لها بشكل سلبي فقد كان عليهم تحليل موقفهم، ومن ثم تطوير نظرياتهم. والكثير من النقد الموجه للنظرية استدعى للسؤال عن موقفها الذى يعتمد على التحليل النفسى، وحاول أن يرد على حججها السياسية. ومنذ نشر المقالة، استمر الجدل داخل نظرية السينما حول فائدة استخدام نظريات التحليل النفسى.

وفى مقالة تالية نُشرت فى عام ١٩٨١ تحت عنوان: "تأمل لمقال "المتعة البصرية والسينما الروائية"، مستلهم من فيلم "صراع فى الشمس" من إخراج كينج فيدور"، تعاملت ميلفى مع الأسئلة المتواصلة حول فقدانها

الاهتمام بالمتفرجة الحقيقية فى مقالاتها الأولى. ولاحظت أنها كانت مهتمة بدرجة أقل بالمتفرجة الأنثى التى تقاوم "إضفاء الذكورة" التى تفرضها سينما هوليوود، بينما كانت مهتمة أكثر بالمتفرجة التى تستمتع بشكل سرى بحرية الفعل واتخاذ القرار من خلال توحيدها مع البطل الذكر. وتستخدم ميلفى نظريات فرويد عن النزعة الجنسية الأنثوية، بالإضافة إلى تحليل فلابيمير بروب للبناء السردى فى القصص الفولكلورية، ومن خلال ذلك تدرس مدى صعوبة الفوارق الجنسية فى فيلم الويسترن "صراع فى الشمس" (١٩٤٦).

كانت ميلفى سينمائية أيضاً، وصنعت العديد من الأفلام مع بيتر وولين، مثل "ملكة الأمازونيّات" (١٩٧٤)، و"الغاز أبى الهول" (١٩٧٧)، و"أمى!" (١٩٧٩)، وتعكس هذه الأفلام الرؤى النظرية لسينما هوليوود، وتستكشف صعوبة تجسيد الأنثى فى عالم أبوى. وفى كل فيلم فإن صراعات النساء فى المجتمع الأبوى تأخذ أشكالاً مختلفة بوضعها داخل معالجات التحليل النفسى والتاريخ. وبعض هذه الأفلام تشير إلى السينما الهوليوودية، وعلى سبيل المثال فإن "أمى!" يشير بشكل خاص لفيلم "كريستوفر سترونج" لدوروثى آرزنر، لكى تفحص الأساسات الأيديولوجية لهذا الفيلم.

مشاهدات مقترحة:

"ملكة الأمازونيّات" (١٩٧٤)، "الغاز أبى الهول" (١٩٧٧)، "أمى!" (١٩٧٩).

FURTHER READING

Fischer, Lucy. *Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.

Kaplan, E. Ann. *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London and New York: Routledge, 1992, 2000.

———. *Women in Film: Both Sides of the Camera*. London and New York: Routledge, 1983, 2000.

Mulvey, Laura. *Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

———. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

E. Ann Kaplan

إيه آن كابلان

المهرجانات "Festivals"

المهرجان السينمائي هو حدث يهدف إلى عرض وترويج والاحتفاء بمجموعة مختارة من الأفلام، طبقاً للأهداف والطموحات المحددة لمنظمي الحدث ورعايته. وبرغم أن من الصعب التحديد الدقيق لأصل مصطلح "المهرجان السينمائي"، فإن استخدامه شبه العالمي قد ينبع أكثر من جرسه اللغوي وليس من دقته كأداة للوصف. ولمعظم المهرجانات السينمائية سمات يمكن وصفها بأنها بهيجّة، مثل حفلات الافتتاح الاحتفالية، وظهور ضيوف مثل المخرجين والنجوم. ومع ذلك فإن وقائع المهرجانات يُنظر إليها بجديّة كاملة بواسطة عشاق السينما، وإخصائى صناعة السينما، والصحفيين الذين يحضرونها. ومعظمهم يجدون أن المهرجانات مناسبات لنشاط طويل ممتدّ ومكثف يتضمن ساعات طويلة من العروض، والمؤتمرات الصحفية، وجلسات الأسئلة والإجابة، وإقامة شبكات بين المحترفين والهواة أصحاب العقليات المتشابهة.

وفيما عدا هذه السمات، فإن من الصعب التعميم بشأن المهرجانات السينمائية، التي تتنوع بشكل كبير في أغراضها وأهدافها. فبعض المهرجانات إقليمية، أو تركز على الأفلام ذات الميزانيات المحدودة والطموحات التي تتوجه في الأساس لجمهور محلي. وبعض المهرجانات الأخرى قومية أو دولية، وتجذب الحضور من قريب ومن بعيد بعرض مجموعة متنوعة من الأفلام من عدة بلدان. ولبعض المهرجانات برامج

واسعة بمئات العناوين، بينما تقصر مهرجانات أخرى عروضها على عدد متواضع من الأفلام المختارة بعناية. وبعض المهرجانات انتقائية وتشمل على كل أنواع الأفلام، ولمهرجانات أخرى اهتمامات محدودة فيما يخص النمط الفيلمي أو الشكل التقني، وتتخصص في مجالات مثل التحريك، والسينما التسجيلية، والأفلام القصيرة، وأفلام المثليين جنسياً، وأفلام الأطفال. وبعض المهرجانات يمنح الجوائز لأفلام وسينمائيين وممثلين، بينما تتفادى مهرجانات أخرى ذلك عن عمد. وهناك عدد قليل من قواعد تنظيم مهرجان سينمائي، فيما عدا معرفة ما قد يجذب عشاق السينما حالياً.

تاريخ المهرجانات السينمائية

يمكن إرجاع أصول المهرجانات السينمائية إلى ظهور الجمعيات السينمائية ونوادي السينما، والتي ظهرت في بلدان عديدة خلال العشرينيات، في العادة كرد فعل تجاه ما يعتبره عديدون سيطرة لصناعة السينما الهوليوودية ذات القوة الحديثة آنذاك على البلدان الأقل قدرة، وعلى الحركات غير التجارية المكرسة لقضايا مثل السينما التسجيلية أو الطليعية. وازدهرت هذه النوادي والجمعيات في بلدان مختلفة مثل فرنسا، حيث تبنت مولد السينما الانطباعية والسريالية المهتمين تاريخياً، ومثل البرازيل حيث قدمت منفذ العرض الثابت الوحيد للأفلام المنتجة محلياً. وبرغم أن معظم نوادي وجمعيات السينما كانت في أوروبا الغربية، فإن بعضها تأسس في أمريكا اللاتينية والولايات المتحدة أيضاً. وعندما تنامت وانتشرت هذه الجماعات، بدأت في تنظيم اجتماعات دولية لأعضائها - وكان معظم هؤلاء سينمائيين ممارسين ومبتدئين - لتبادل الأفكار والطموحات بصرف النظر عن الحدود

القومية. وكانت نشاطات مثل هذه هى سوابق المهرجانات السينمائية والأشكال الأولية لها.

أما المهرجان السينمائى الحقيقى الأول فقد تحقق كنتيجة مباشرة لحماس الديكتاتور الإيطالى بينيتو موسولينى (١٨٨٣-١٩٤٥) للأفلام كأداة للعلاقات العامة والدعاية السياسية، وكان يأمل فى الحث على تطور السينما الإيطالية التى تديرها الدولة، فى وجه المنافسة من هوليوود وأماكن أخرى، لذلك أنفق بسخاء لبناء صناعة سينما قومية، فى الوقت الذى فرض ضرائب على دوبلاج الأفلام الناطقة بلغة أجنبية، ليعوق توزيعها وعرضها. ومن بين المشروعات الثقافية التى اختارها للدعم من خلال وزارة الاستعلامات كان معرض فينيسيا للفن الإيطالى الذى يقام كل عامين، والموجود آنذاك بالفعل، والذى منح الميلاد للمعرض الدولى للفن السينماتوغرافى فى أغسطس ١٩٣٢، كجزء من الجهد لجعله أكثر تنوعاً ويشمل العديد من الفروع. وبدأ البرنامج السينمائى الأول بالمعرض الأول لفيلم الرعب الكلاسيكى "دكتور جيكل ومستر هايد" (روبن ماموليان، ١٩٣١)، وتضمن أربعاً وعشرين فيلماً آخرين من سبعة بلدان. وكان الغرض المعلن من المعرض هو السماح لضوء الفن أن يلمع فوق عالم التجارة، لكن سرعان ما أصبح واضحاً أن سياسات القوة والسلطة هى النص الفرعى الأهم للحدث. وفى عام ١٩٣٥، حين تحول إلى مهرجان سنوى، كان العام الذى شهد الظهور المتزايد للفاشية الأوروبية بواسطة تأسيس جوائز رسمية بدلاً من الاقتراع الجماهيرى فى برنامج عام ١٩٣٢. وكان ذلك تمهيداً للطريق ليس فقط لجائزة سنوية لأفضل فيلم إيطالى، ولكن أيضاً لأفلام من ألمانيا النازية، وهى حليف ألمانيا آنذاك، لتكسب جائزة أفضل فيلم أجنبى أربع مرات بين عامى ١٩٣٦

و ١٩٤٢. وسمح ذلك لفيلم لينى ريفنشال (١٩٠٢-٢٠٠٣) من جزاين "أوليمبيا" (١٩٣٨)، الذى كان أنشودة لتفوق الجنس الأرى فى الألعاب الأولمبية فى عام ١٩٣٦، لكى يشارك فى الجائزة الكبرى (كأس موسولينى) فى عام ١٩٣٨ مع دراما إيطالية عن جندى فاشى فى الحملة الإثيوبية. ولم تكن مصادفة أن ابن موسولينى الأكبر - فيتوريو - ظهر فى عناوين هذا الفيلم الأخير باعتباره "مشرقا". واستقال العضوان الأمريكى والبريطانى من لجنة تحكيم المهرجان بمجرد الإعلان عن هذه الجوائز.

كما انسحب أيضا المشاركون الفرنسيون من المهرجان، معترضين على جوائز كأس موسولينى، وعبروا عن غضب متأخر على اعتراض سلطات المهرجان عام ١٩٣٧ على منح الجائزة الكبرى لفيلم جان رينوار العظيم المضاد للحرب "الوهم الكبير" (١٩٣٧)، وهو فيلم فرنسا الذى نال إعجابا كبيرا. وكانت تلك هى الخطوة غير الرسمية الأولى تجاه تأسيس مهرجان سينما فرنسى ينافس المهرجان الإيطالى، والذى أصبح آنذاك ذا طابع سياسى وأخلاقي من وجهة نظر كثيرين فى العالم الثقافى. وهكذا فإن المسئول السينمائى فافر لوبريه، والمؤرخ فيليب إيرلانجيه الذى كان رئيس منظمة "النشاط الفنى الفرنسى"، رأسا للجنة التى أوكل إليها خلق مثل هذا المهرجان، كما أن السينمائى الرائد لوى لومير (١٨٦٤-١٩٤٨) عمل كرئيس للمجموعة. وللتغلب على المخاوف من أن ذلك قد يثير غضب موسولينى، أعلنت الحكومة الفرنسية عن موافقتها على تقديم التمويل المطلوب، وبعد بضعة شهور كانت مدينة "كان" على شاطئ ريفيرا - التى فازت فى منافسة بين مدن فرنسية وبلجيكية وسويسرية - قد بدأت فى تخطيط "قصر المهرجانات" بالغ الرقى، لكى يستضيف الحدث الجديد.

وظهرت مهرجانات أخرى أصغر في أعقاب النجاح المبكر لمهرجان فينيسيا، لكن ظهور مهرجان "كان" هو الذى أسس وجود المهرجان السينمائى كجزء أساسى من المسرح الثقافى الحديث. كان اسمه الرسمى الأول هو "مهرجان كان السينمائى الدولى"، وأعيد افتتاحه فى سبتمبر ١٩٣٩، فى وقت من العام يمتد بموسم السياحة التقليدى بأسبوعين. وتضمن البرنامج "ساحر أوز" (١٩٣٩) و"الملائكة فقط لهم أجنحة". وحضر النجوم جارى كوبر، وماى ويست، ودوجلاس فيربانكس، ونورما شيرار، وتايرون باور، فى "سفينة النجوم" التى أرسلتها شركة "إم جى إم" العملاقة إلى كان. وكان هناك نموذج من الكرتون لكاتدرائية نوتردام قائم على الشاطئ، ليعلن عن فيلم ويليام ديتريل (١٨٩٣-١٩٧٢) "أحدهم نوتردام" (١٩٣٩) باعتباره فيلم افتتاح المهرجان. وفى تحول صادم كان فيلم الافتتاح هو الفيلم الوحيد الذى عُرض، فقد حدث غزو ألمانيا لبولندا فى نفس اليوم (أول سبتمبر) مما جعل رؤساء المهرجان يغلقون أبوابه بعد ساعات فقط من افتتاحه. (من المفارقات أن مهرجان فينيسيا أيضاً أعيد افتتاحه فى عام ١٩٤٦ بعد ثلاثة أعوام من إيقافه بسبب فوضى الحرب العالمية الثانية). وبرغم المشكلات التقنية - مثل توقف العرض بسبب عيوب فى الآلة خلال عرض ليلة الافتتاح، وعرض بكرات فيلم ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) المثير "سيئة السمعة" (١٩٤٦) بدون ترتيبها الصحيح - فإن برنامج كان فى عام ١٩٤٦ حقق نجاحاً كبيراً. لكن مهرجان عام ١٩٤٧ كان أقل بسبب غياب دول كبرى مثل إنجلترا والاتحاد السوفيتى، كما ألغى برنامج عام ١٩٤٨. وحتى عام ١٩٥١ لم يكن مهرجان كان حدثاً سنوياً منتظماً، وفى ذلك العالم تغير موعده إلى الربيع عندما يكون عدد أكبر من الأفلام المهمة متاحاً. ومنذ ذلك الحين أصبح المهرجان

السينمائي العالمي الأهم والأكثر تأثيراً، والذي يجذب الآلاف من الصحفيين إلى العروض الصحفية التي تستمر طوال اليوم، كما يجذب جيوشاً من محترفي الصناعة إلى كل من المهرجان والسوق السينمائية التي تعقد في نفس الوقت في القصر وفي دور العرض المنتشرة في أنحاء المدينة.

وتكاثرت المهرجانات بأعداد متزايدة في أوروبا وفي كل مكان خلال الخمسينيات، لتؤكد الأهمية الفنية (والتجارية) المتزايدة للسينما، في زمن أصبحت فيه الحروب العالمية ذكرى، كما كانت الثقافة العالمية تدخل بحوية إلى النصف الثاني من القرن العشرين. ولعبت السياسة دوراً أقل بكثير في هذه المرحلة من تاريخ المهرجانات بالمقارنة مع المرحلة التي تأسس فيها كل من مهرجان فينيسيا وكان، لكن الاعتبار السياسية لم تختف تماماً من مسرح الأحداث. وعلى سبيل المثال فإن مهرجان برلين السينمائي الدولي، الكبير والطموح، تأسس في عام ١٩٥١، ليقدم نفسه على أنه أرض الالتقاء الجغرافية والفنية بين الشرق والغرب عندما تزايدت حدة الحرب الباردة، ولم تكن تلك مهمة سهلة التحقيق، في ضوء أن الدول الاشتراكية للمعسكر الشرقي لم تشترك رسمياً حتى عام ١٩٧٥، برغم أنه كانت هناك أفلام فردية تمثل بلدانها في البرنامج من وقت إلى آخر.

وكان المهرجان الجديد الأهم الذي ظهر في الستينيات هو مهرجان نيويورك السينمائي، الذي تأسس في عام ١٩٦٣ في لينكولن سنتر، وهو أحد المراكز الثقافية الرائدة في المدينة. جاءت صياغة مهرجان نيويورك شبيهة إلى حد ما بمهرجان لندن السينمائي، وقد استفاد كثيراً من السمعة المحترمة الهائلة لمركز لينكولن في الأوساط الثقافية كمكان يضم العديد من المؤسسات مثل أوبرا متروبوليتان، وأوركسترا نيويورك الفيلهارموني، ومؤسسات

أخرى، وكان ذلك تأكيدًا على الصلة الجمالية الحميمة لأفلام الفن، والأعمال الطليعية، والأفلام التسجيلية التي سادت برامج المهرجان. ووجدت هذه السينما جمهورها المتحمس (وإن يكن محدودًا) آنذاك، عندما كان الجمهور المثقف لا يتلقى بشكل اعتيادي الأفلام الأجنبية المبدعة (من أوروبا واليابان بشكل خاص) والتي تقدم في لغاتها الأصلية مع ترجمة على الشريط. وعلى عكس المهرجانات ذات البرامج المزدهمة مثل كان وبرلين، فإن مهرجان نيويورك عرض عددًا محدودًا من الأفلام - حوالي عشرين فيلمًا طويلًا وعددًا مماثلًا من الأفلام القصيرة، قامت باختيارها لجنة من خمسة أعضاء - كما رفض المهرجان منح جوائز، ليؤكد على الاختيار الدقيق للأفلام بحيث أن عرض كل منها في المهرجان يمثل "جائزة" في حد ذاته.

وهناك حدثان مهمان في تاريخ المهرجانات السينمائية في السبعينيات. كان الأول هو بدء مهرجان تورنتو السينمائي الدولي في عام ١٩٧٦، الذي عُرف في الأصل باسم "مهرجان المهرجانات"، والذي يعكس التزامه باستيراد الأفلام المهمة من المهرجانات الأخرى لعرضها للجمهور الكندي. وفي عامه الأول أصيب بعض الاضطراب بسبب انسحاب مشاركات متوقعة من بعض الشركات الهوليوودية، فيما يبدو لاعتبار القاعدة الجماهيرية في تورنتو محدودة جدًا. لكن المهرجان في أعوامه التالية تطور ليصبح واحدًا من أكثر المهرجانات الشاملة في العالم، إذ تتضمن عروضه أفلامًا محلية، وأفلامًا فنية عالمية، وأيضًا (وهذا من المفارقات) أفلامًا هوليوودية أكثر من أي مهرجان مماثل. كما تستضيف كندا مهرجانين مهمين آخرين: مهرجان مونتريال السينمائي العالمي، ومهرجان فانكوفر السينمائي الدولي.

أما التطور المهم الآخر الذى حدث فى السبعينيات فكان تأسيس مهرجان الولايات المتحدة السينمائى فى مدينة سولت ليك فى عام ١٩٧٨، والذى تأسس بواسطة لجنة السينما فى ولاية يوتاه كوسيلة لإلقاء الضوء على إمكانات الولاية كمكان للإنتاج السينمائى. وبعد أن ركز المهرجان اهتمامه على عروض أفلام قديمة تجمعها وحدة واحدة، ومناقشات حول السينما، وذلك لمدة ثلاثة أعوام، كان المهرجان خلالها يرفع أيضاً مسابقة للأفلام المستقلة الجديدة من كل أنحاء أمريكا، انتقل المهرجان إلى مكان أصغر فى بارك سيتى فى عام ١٩٨١، وبدأ فى السعى إلى الشهرة، التى حصل عليها فى عام ١٩٨٥ على يد الممثل روبرت ريدفورد (ولد عام ١٩٣٦) ومعهد صاندانس الذى كان قد تأسس منذ أربعة أعوام، والذى أسسه ريدفورد ليرعى نمو صناعة السينما "المستقلة" خارج نطاق هوليوود. وأعيدت تسمية المهرجان إلى مهرجان صاندانس السينمائى فى عام ١٩٨٩، وأصبح من المهرجانات التى تسعى وسائل الإعلام حديثاً لتغطيته، بالإضافة إلى كونه معرضاً بالغ الاتساع يضم الأفلام المستقلة والعالمية.

وجنباً إلى جنب المهرجانات العالمية الشهيرة، فإن هناك ما يزيد على ألف حدث سينمائى أكثر تواضعاً، حاول بعضها أن يؤسس لنفسه تفرداً خاصاً به باستخدام كلمة أخرى غير "مهرجان" فى اسمه، مثل "ورشة السينما الفرنسية الأمريكية" التى تعقد فى نيويورك، وأفينيون فى فرنسا، كذلك ملتقى ليك بلاسيد السينمائى فى شمال ولاية نيويورك، والذى يؤكد على العلاقات بين السينما والكلمة المكتوبة. كما توجد مهرجانات مهمة خارج الولايات المتحدة وأوروبا، مثل مهرجان أوجادوجو فى بوركينافاسو فى أفريقيا، ومهرجان شانجهاى ومهرجان طوكيو فى آسيا.

المهرجانات الأشهر: نيويورك، كان، تورنتو

تتنوع المهرجانات فى طريقة اختيار أفلامها والأنواع التى تعرضها، ودرجة التنوع الجغرافى التى تسعى إليها، وموافقتها على منح جوائز، وفى نواح أخرى أيضًا. ويقدم مهرجان نيويورك السينمائى أفلامًا مختارة بواسطة لجنة مكونة من خمسة أفراد، اثنان منهم دائمان هما موظفان ثابتان فى "الجمعية السينمائية" فى مركز لينكولن، وثلاثة متغيرون (نقاد أو دارسون سينمائيون) يعملون فى المهرجان لمدة بين ثلاث وخمس سنوات. وقد قام المهرجان بتوسيع مجاله عبر الأعوام، ليضيف عروضًا خاصة وبرامج جانبية، بما فى ذلك عرضًا للسينما الطليعية منفردًا بين المهرجانات الكبيرة الأخرى. وهو لا يقوم مع ذلك على المنافسة، ويعتبر نفسه "مهرجانًا جماهيريًا عامًا" حيث يتألف الجمهور المستهدف أساسًا من عشاق السينما، على عكس الفرق الكبيرة الممثلة لبلدانها، والمكونة من المحترفين السينمائيين، الذين يحضرون المهرجانات الكبرى فى أمريكا الشمالية وأوروبا.

وهناك إجماع عام على أن مهرجان كان هو الأهم بين المهرجانات السينمائية فى العالم. وهذا يعود فى جانب من الأمر بسبب عمره، وحجمه، ولأن النجاح يلد النجاح - وبكلمات أخرى فإن المهرجان يُنظر إليه باعتباره الأكثر تأثيرًا، لذلك فإنه الأكثر تأثيرًا. ويتم اختيار برنامج مهرجان كان بواسطة مدير المهرجان، واستشارة المساعدين المتخصصين فى مجالات محددة (السينما التسجيلية، السينما الآسيوية، الأفلام القصيرة، وما إلى ذلك). ولكل من روبرت فاقر لوبريه، وجيل جيكون، وأخيرًا تيرى فريمو، الكلمة الأخيرة فى الاختيار منذ عام ١٩٧٢، عندما ألغى المهرجان سياسة السماح للبلد المشترك فى أن يختار الأفلام التى تمثله. ويقسم مهرجان كان برامجه

إلى تصنيفات عديدة، والأكثر وضوحًا لوسائل الإعلام هو برنامج "المسابقة"، والذي يتألف في العادة من فيلمين روائيين طويلين كل يوم من أيام المهرجان الإثني عشر، والعديد من هذه الأفلام من إخراج مخرجين مشهورين، أما الأفلام من إخراج مخرجين جدد مميزين، مثل الممثل جوني ديب الذي له تاريخ مع "كان"، وعرض هناك فيلم "الشجاع" (١٩٩٧)، والممثل فينسينت جاللو الذي عرض فيلم "الأرنب البني" (٢٠٠٣)، فهي أفلام تجد طريقها بين الحين والآخر إلى المسابقة الرسمية، برغم أن العديد من النقاد رأوا أن هذين الفيلمين كانا فاشلين. والبرنامج الفرعي الأساسي هو "نظرة ما"، الذي يركز على أفلام لمخرجين جدد أقل شهرة يرى المهرجان أن أفلامهم تستحق الاهتمام والدعم.

وهناك حدثان آخران يدوران خارج الحدود الرسمية للمهرجان: "أسبوع النقاد الدوليين"، حيث يتم اختيار أفلام بواسطة لجنة من نقاد السينما، ثم "نصف شهر المخرجين" الذي تأسس في عام ١٩٦٩ كمنافس للمهرجان الرسمي، الذي قطعت وقائعه أحداث العام المشحون بالسياسة في عام ١٩٦٨، والاعتراضات التي اشترك فيها مخرجون مهمون مثل فرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤) وجان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠)، وهما شخصيتان رائدتان في حركة الموجة الجديدة الثورية في فرنسا. تتواجد كل هذه البرامج جنبًا إلى جنب المهرجان في سلام، ومع "السوق السينمائية"، التي تأسست في عام ١٩٦٠ كمكان حيث يلتقى المنتجون والموزعون وأصحاب دور العرض وكل من يشترك في الترويج للأفلام الجديدة، ليصنعوا شبكات من العلاقات والعمل بين بعضهم البعض. والأفلام الطويلة التي تعرض في المهرجان قد تعرض في عروض إضافية في صالات

العرض الثمانى عشرة فى السوق السينمائية، برغم أن أولوية الدخول إلى هذه العروض تكون للمحترفين فى مجال صناعة السينما والمشاركين فى السوق. وقد تضمن برنامج السوق فى عام ٢٠٠٤ حوالى ١٥٠٠ عرض لما يزيد على ٩٠٠ فيلم، كان أكثر من ٥٠٠ فيلم منها تعرض عالمياً لأول مرة، ومعظم هذه الأفلام لم تكن داخلة فى المهرجان ذاته. كما ترعى السوق أيضاً "ركن الفيلم القصير" الذى يعرض مئات من الأفلام القصيرة. وفى الإجمال فإن هذه البرامج جذبت ما يزيد على ثمانية آلاف مشترك فى عام ٢٠٠٤، يمثلون ٧٤ دولة؛ لذلك فإن السوق تعتبر مكاناً مهماً للتبادل العالمى لشراء الأفلام المصنوعة فى كل أنحاء العالم وتوزيعها.

ومن يحضرون إلى مهرجان "كان" يتضمنون فى الأغلب المحترفين السينمائيين، بمن فيهم الصحفيين والنقاد الذين يرون الأفلام فى العروض الصحفية التى تعقد بانتظام بدءاً من الثامنة والنصف صباحاً وتستمر حتى وقت متأخر من المساء. والجوائز فى كان تمنحها لجنة تحكيم مكونة من أعضاء مختلفين من الشخصيات السينمائية العالمية (مخرجون، منتجون، كتاب سيناريو، الخ) كل عام. وفى بعض الأحيان تختلف قرارات لجنة التحكيم كثيراً عن الانطباع الذى أحدثه فيلم معين فى متفرجى المهرجان بشكل عام، كما حدث مع فيلم برونو دومون "الإنسانية" (١٩٩٩)، وهو الفيلم الفرنسى الذى فاز بجائزة لجنة التحكيم الكبرى بالإضافة إلى جائزة أحسن ممثلة (مناصفة) وجائزة أفضل ممثل، برغم أن الفيلم قوبل بالسخرية فى العرض الصحفى. وتختلف قليلاً الجوائز التى تمنح فى كان من عام إلى آخر، لكنها تتضمن دائماً الجائزة الأهم (السعفة الذهبية) بالإضافة إلى الجائزة الكبرى، وجائزة لجنة التحكيم التى تمنح لأحد الفنانين، وجوائز لأفضل ممثلة،

وممثل، وكاتب سيناريو، ومخرج. بالإضافة إلى ذلك فإن هناك جوائز تكريم بواسطة لجنة تحكيم خاصة لثلاثة أفلام قصيرة، ونقدم المؤسسة السينمائية في فرنسا (سينفونديون) ثلاث جوائز، ثم جائزة الكاميرا الذهبية لأفضل فيلم في المسابقة الرسمية أو مسابقة "نظرة ما". وتعتبر الجوائز الكبرى في كان - خاصة "السعفة الذهبية" - الأكثر شهرة واحتراماً بين كل الجوائز السينمائية ربما فيما عدا جوائز الأوسكار.

ويمنح مهرجان تورنتو العديد من الجوائز، لكنها أقل شهرة من كان. وتتحدد "جائزة اختيار الجمهور" من خلال اقتراع الجمهور بعد كل عرض جماهيري عام، و"جائزة الاكتشاف" التي يصوت عليه الصحفيون، الذين يمثلون المئات من وسائل الإعلام العالمية، كما أن لجان التحكيم تختار أفضل فيلم كندي روائي طويل، وأفضل فيلم كندي روائي طويل لمخرج جديد، وأفضل فيلم كندي قصير. وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك لجنة تحكيم مستقلة يكونها "الاتحاد العالمي لنقاد السينما" (فيبريسي) لتعطي جائزة لأفضل فيلم روائي طويل لمخرج جديد. (هذا الاتحاد يؤسس لجان تحكيم تعطي جوائز، وتتألف من نقاد سينمائيين، في العديد من المهرجانات السينمائية في أنحاء العالم). ويعتبر مهرجان تورنتو بشكل عام هو الأهم في أمريكا الشمالية، ويأتي مباشرة بعد كان فيما يخص التأثير العالمي. وتنقسم برامجه شديدة التنوع إلى العديد من التصنيفات، التي تتضمن الاحتفاليات، والعروض الخاصة للأفلام الروائية الطويلة المشهورة، والأعمال المهمة لمخرجين مهمين، وبرنامج "ضوء على المخرجين" للأعمال التي تتميز بالمغامرة لمخرجين غير مشهورين، كذلك برنامج "سينما قومية" للأفلام من بلد معين تختار لإلقاء الضوء عليها في ذلك العام، وبرنامج "أطوال موجية ورؤى"

للأعمال التجريبية والطليلية، وكان هناك حتى عام ٢٠٠٤ برنامج "منظور على كندا" للأفلام المحلية. ومثلما هو الحال فى مهرجان كان، فإن المحترفين السينمائيين يشكلون أغلب الجمهور، لكن هناك العديد من المتفرجين الكنديين يحضرون العروض الجماهيرية أيضاً (المختلفة عن العروض الصحفية).

المهرجانات الأقل شهرة

هناك العديد من المهرجانات الأقل شهرة، من تلك المتخصصة إلى المجهولة تماماً. وقد قرر أحد نقاد السينما أن هناك فى مدينة نيويورك وحدها ما يزيد على ثلاثين مهرجاناً. وهناك فى ولاية أيوا مهرجان هاردكير، وفى ولاية كارولينا الشمالية مهرجان "هاى موم". وبعض المهرجانات تشير إلى تخصصاتها من خلال الأسماء الغريبة لها، مثل "موعد غرامى مع الجنون" فى كندا، الذى يدور حول أفلام المرض العقلى والإدمان، ومهرجان "النساء المجنونات" فى كاليفورنيا الذى يقدم أعمالاً مستقلة وتجريبية صنعتها نساء، ومهرجان "الفنانون المعذبون" فى واشنطن، المكرس للسينمائيين المستقلين.

ومن أكثر المهرجانات المتخصصة احتراماً "يوميات السينما الصامتة" الذى تأسس فى عام ١٩٨٢ عن طريق نادى سينما "شينمازيرو" والأرشيف السينمائى "لاشينيتيكا ديل فريولى". ويركز هذا المهرجان فقط على السينما الصامتة، ويجرى فى شمال إيطاليا ويجذب جمهوراً عالمياً من متخصصى الأرشيف، والدارسين، والنقاد، وهواة السينما المغامرين، ويعرض لهم طيفاً واسعاً من البرامج التى تتضمن كل شئ بدءاً من أفلام الكارتون لشخصية "كريزى كات"، إلى ميلودرامات سيسيل بى دى ميل، إلى أفلام كاينيتسكوب والكوميديات منذ قرن مضى، والتى صنعتها فنانون منسيون. ومن

المهرجانات المحترمة أيضًا مهرجان لوكارنو، والذي انطلق على أيدي مؤسسه السويديين في عام ١٩٤٦، واشتهر باهتمامه بالأفلام التي أخرجها مخرجون من الدرجتين الأولى والثانية، ولعروضه لأفلام لم تتلق ما تستحقه من التقدير ويختارها سينمائيون مشهورون. ومهرجان روتردام يتسم بالطموح الكبير، ويدور في هولندا، واكتسب الاهتمام بالالتزامه بالسينما الطليعية بالإضافة إلى أفلام الأطفال، والأفلام الروائية الجديدة لمخرجين مبدعين، والعرض الجانبي تحت اسم "سينما متفجرة" المكرس لمشروعات الوسائط المتعددة. ويقدم هذا المهرجان أيضًا محاضرات ذات علاقة بالسينما، ويمنح هبات مالية لمخرجين واعدن من الدول النامية من خلال "صندوق دعم هوبرت بالز" الذي يديره. ومهرجان سان فرانسيسكو، الذي تأسس في عام ١٩٥٧، ساعد في إلقاء الضوء على نشاط المهرجانات في أمريكا باختياراته المتنوعة من الأفلام المهمة الجديدة، والكلاسيكيات التي تم ترميمها وتجديدها، والعروض الخاصة المخصصة لسينمائيين يعرفهم هواة سينما الفن المتحمسون أكثر من الجمهور العادي.

ومن بين المهرجانات الأمريكية غير العادية مهرجان تيليو رايد، الذي تأسس في عام ١٩٧٤ في مدينة صغيرة في كولورادو، كانت في وقت ماضٍ مجتمعًا للتعدين وأصبحت اليوم مكانًا للترحلق على الجليد، ويعتبر هذا المهرجان بواسطة الكثيرين من أنكى برامج الأحداث السينمائية، وهو يرفض الإعلان عن برامجه حتى يصل حاملو التذاكر إلى بوابة المهرجان، مما يجعل الحضور غير متعلق بمشاهدة عروض أولى لأفلام محددة بقدر ما هو متعلق بالإيمان بواضعي البرنامج. وهذا المهرجان يضمن حضور مشاهير، يتراوحون من الممثلة شيرلى ماكلين حتى الروائي سالمان رشدي، وتقديم

تكريمات، مع عرض أفلام ذات علاقة وتقديم جوائز إلى ثلاثة أفلام عالمية مهمة كل عام. وتعتقد العروض في العديد من الأماكن، وتتضمن مركزاً اجتماعياً، ودار أوبرا حيث مثلت سارا بيرنار (١٨٤٤-١٩٢٣) وجيني ليند (١٨٢٠-١٨٨٧) أيام صناعة التعدين المزدهرة، ومايزال المكان الأصلى للأوبرا موجوداً، وهو يعتبر العلامة التجارية الخاصة للمهرجان. وكان فنان التحريك الأسطوري تشاك جونز (١٩١٢-٢٠٠٢)، الذى عمل فى شركة إخوان وارنر، يحضر المهرجان بشكل دائم حتى وفاته فى عام ٢٠٠٢، وقد قال ذات مرة عن ارتفاع مدينة تيلورايد بتسعة آلاف قدم عن سطح الأرض، وهو يحى المهرجان، أنه "أكثر متعة يمكن أن تحصل عليها بدون أن تتنفس".

مستقبل المهرجانات السينمائية

فى الأغلب فإن المهرجانات السينمائية سوف تحتفظ بجماهيريتها. ومع ذلك فإن من المحتمل أيضاً أن تغير معايير الاختيار وأشكال العرض حيث أن التغيرات التقنية فى السينما - مثل الاستخدام المتزايد للنظم الرقمية فى التصوير والعرض - تغير طبيعة السينما ذاتها. ومعظم المهرجانات أبدت بالفعل استعداداً للحكم على الأفلام لاحتمال اختيارها للعرض فى المهرجان على أساس نسخ الفيديو بدلاً من نسخ ٣٥ مم، والكثير من المهرجانات فتحت الباب (وهى غير راضية تماماً فى بعض الحالات) أمام العروض الجماهيرية باستخدام نظم عرض الفيديو، خاصة عندما تكون الأفلام قد تم تصويرها أصلاً بالفيديو. والسؤال الآخر الذى يواجه واضعو برامج العديد من المهرجانات ذات الاهتمامات العامة هو إذا ما كانوا يركزون أساساً على الأفضل فى الفن السينمائى - والذى قد يتضمن أعمالاً غامضة وصعبة ونخبوية - أو أن يتحولوا إلى اهتمامات أكثر تجارية. فعندما ترحب

المهرجانات بأفلام ذات موضوعات مطروقة، وأساليب مقبولة، ونجوم كبار قد يقبلون بحضورهم وظهورهم في المهرجان، يمكن للمهرجانات أن تجذب جمهوراً أكبر، واهتماماً صحفياً أعظم، بما يرضى الرعاة الماليون الذين يستثمرون حضور النجوم في مشروعاتهم.

وسوف تستمر قوة المهرجانات السينمائية في الاعتماد - جزئياً على تقديم بديل لدور العرض المتعددة (مالتيلكس). فالأعداد المتضائلة لدور العرض الكبيرة، بسبب منافسة تليفزيون الكيبل وصناعة الفيديو المنزلي، تعطي أيضاً أهمية متزايدة للمهرجانات. إن طرق العرض كانت متأثرة دائماً بالأساليب السينمائية، وظاهرة المهرجانات قد أعطت فرصة لا يمكن الاستغناء عنها لإلقاء الضوء على الأعمال الجديدة وغير التقليدية التي بدون ذلك لن تجد فرصة للمشاهدة بواسطة المنتجين، والموزعين، وأصحاب دور العرض، وآخرين يتحكمون إلى حد كبير في البنى التحتية المالية للسينما التجارية. كما أن من فوائد المهرجانات أيضاً لفت الأنظار إلى أفلام منسية أو لم تلق الاهتمام الجديد بها في الماضي، وبدون المهرجان سوف تظل مجهولة - أو على الأقل لا تجد فرصة للمشاهدة - بواسطة الدارسين والنقاد بالإضافة إلى عشاق السينما المهتمين. ومنذ بداية فينيسيا لنشاط مهرجاناتها في الثلاثينيات، فإن مثل هذه المهرجانات تثبت دائماً فضلها وميزتها، اللذين وصفهما ريتشارد بينيا، مدير برامج مهرجان نيويورك السينمائي، بأنهما "الملاذ من تقلب السوق". وبالفعل فإن المهرجانات السينمائية هي إحدى العلامات الحيوية على سينما مزدهرة ومنتعشة.

انظر أيضاً:

"جوائز الأوسكار"، "الجوائز"

مزید من القراءات

FURTHER READING

- Anderson, John. *Sundancing: Hanging Out and Listening In at America's Most Important Film Festival*. New York: Avon Books, 2000.
- Beauchamp, Cari, and Henri Béhar. *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival*. New York: Morrow, 1992.
- Gaydos, Steven. *The Variety Guide to Film Festivals: The Ultimate Insider's Guide to Film Festivals around the World*. New York: Perigee, 1998.
- Langer, Adam. *The Film Festival Guide: For Filmmakers, Film Buffs, and Industry Professionals*. Chicago: Chicago Review Press, 2000.
- Stolberg, Shael, ed. *International Film Festival Guide*. Toronto: Festival Products, 2000.
- Turan, Kenneth. *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*. Berkeley: University of California Press, 2002.

David Sterritt

كتب هذا الفصل: ديفيد ستيريت

روبرت ريدفورد

(ولد باسم تشارلز روبرت ريدفورد جونيور،
فى سانتا مونيكا، كاليفورنيا، فى ١٨
أغسطس ١٩٣٧).

روبرت ريدفورد ممثل ومنتج ومخرج مشهور عالميًا، أصبح مديرًا
مهمًا لمهرجان من خلال مهرجان صاندانس السينمائى، والذى كان حتى عام
١٩٩١ معروفًا باسم مهرجان الولايات المتحدة السينمائى. كان هنا المهرجان
عمره سبعة أعوام عندما أصبح ريدفورد مديرًا له، كملحق بمعهد صاندانس،
الذى أسسه ريدفورد فى عام ١٩٨١ لتشجيع صناعة الأفلام خارج هوليوود،
بدعم المخرجين وكتاب السيناريو الجدد، وتسهيل عرض الأفلام الروائية
والتسجيلية المستقلة. ويرعى المعهد حاليًا ورش تطوير الأفلام، وبرنامجًا
لموسيقى الأفلام، ومشروعات مسرحية، بالإضافة إلى المهرجان، وقناة
تليفزيونية أصبح المعهد مشهورًا بسببهما. كما أسس المعهد أيضًا مجموعة
صاندانس فى جامعة كاليفورنيا فى لوس أنجلوس، وهى أرشيف يحفظ ويحتفظ
بالأفلام المستقلة.

وعرض الأفلام مايزال هو النشاط الأبرز للمعهد، فى عام ٢٠٠٥
عرض المهرجان ما يزيد على ٢٠٠ فيلم شاهدها ٤٧ ألف متفرج، وهذا

ثلاثة أضعاف أعداد الحضور قبل عقد من الزمن. كما يمثل المعهد أيضًا سوقًا للسينما الأمريكية والعالمية، وهو يجذب موزعين وعارضين يبحثون عما هو جديد من أعمال غير عادية. وشهرته جاءت عندما عرض للمرة الأولى في عام ١٩٨٩ فيلم ستيفن سودربيرج الأول "جنس، وأكاذيب، وشريط فيديو". وانفتاح المهرجان أمام طيف واسع من الأفلام الروائية، واللاروائية، والعالمية، قد ساعد أيضًا على الحفاظ على الالتزام بالسينما "المستقلة" (indie)، بينما يتقادم الأمور ذات العلاقة بالحدود التي تزداد ذوبانًا بين أساليب التيار السائد (أى هوليوود) والأساليب المستقلة، وطرق الإنتاج بين هذا وذاك.

عندما كان ريدفورد شابًا درس الفن التشكيلي في أوروبا، وحضر مناهج دراسية في الأكاديمية الأمريكية للفنون الدرامية في نيويورك لصقل مهاراته في التمثيل. كما أنه ظل لفترة طويلة ذا نشاط في الدفاع عن البيئة. إن هذه النشاطات تشير إلى طموح فني، ووعي اجتماعي، يسيران على النقيض من المسيرة الهوليوودية التجارية التي مضى فيها ريدفورد، ولعلها تفسر قراره أن يستثمر الكثير من المال والجهد في منظمات مكرسة للسينما المستقلة. وكان أدائه في فيلم الويسترن بالغ الشهرة "باتش كاسيدي" وصاندانس كيد" (١٩٦٩) سببًا في وصوله إلى قمة الشهرة. كما قام ببطولة أفلام ناجحة تجاريًا مثل "عارى القدم في الحديقة" (١٩٦٧)، "اللادغة" (١٩٧٣)، "الطبيعي" (١٩٨٤)، و"عرض غير لائق" (١٩٩٣). وقد ظهر الجانب الأكثر عمقًا من شخصيته الإبداعية في أفلام مثل "كل رجال الرئيس" (١٩٧٦) الذي لعب فيه دور أحد اثنين من الصحفيين في جريدة "واشنطن بوست" كشفًا عن فضيحة ووترجيت السياسية، وفيلم "أناس عاديون" (١٩٨٠) و"برنامج المسابقات" (١٩٩٤) وهما من إخراجة.

مشاهدات مقترحة:

كممثل: "باتش كاسيدى وصاندانس كيد" (١٩٦٩)، "اللذعة" (١٩٧٣)،
"كيف كنا" (١٩٧٣)، "ثلاثة أيام للكوندور" (١٩٧٥)، "كل رجال الرئيس"
(١٩٧٦).

كممثل ومخرج: "الهامس للجياد" (١٩٩٨).

كمخرج: "أناس عاديون" (١٩٨٠)، "حرب ميلاجرو بينفيلد" (١٩٨٨)،
"النهر يجرى خلالها" (١٩٩٢)، "برنامج المسابقات" (١٩٩٤)، "أسطورة
حامل الحقائق فانس" (٢٠٠٠).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Anderson, John. *Sundancing: Hanging Out and Listening In at America's Most Important Film Festival*. New York: Avon Books, 2000.

Dyer, Richard, and Paul McDonald. *Stars*. London: British Film Institute, 1998.

Friedenberg, Richard, and Robert Redford. *A River Runs Through It: Bringing a Classic to the Screen*. Livingston: Clark City Press, 1992.

David Sterritt

ديفيد ستيريت

تاريخ السينما "Film History"

ليس هناك تاريخ واحد أو بسيط للسينما، فتاريخ السينما - باعتباره موضوعًا للاهتمام الأكاديمي والجمهوري معًا - قد برهن على أنه مجل ساهر، وثري ومعقد، للبحث. وهناك العديد من الكتب المختصرة البسيطة، والأفلام التسجيلية المكونة من أجزاء متعددة، ومحطات تليفزيونية متخصصة في عرض الأفلام، ودارسات بحثية، وكتب دراسية، تسير كل منها في طريق مختلفة في هذا المجال؛ لذلك فإن تاريخ السينما قد يبدو مختلفًا تمامًا، تبعًا لبؤرة الاهتمام إذا ما كانت أفلامًا بعينها، أو مؤسسات، أو صناعات سينما قومية، أو اتجاهات عالمية. وبالفعل فإن البروز الملحوظ لتاريخ السينما خلال القرن العشرين قد تجسد بطرق مختلفة، باعتباره قصة نجاحات فنية أو في شبك التذاكر، وأساطين الصناعة والنجوم الأكبر من الحياة، والمؤسسات والشركات والاستهلاك، ومخرجي سينما المؤلف والأنماط الفيلمية التي عاشت طويلاً، والتقنيات والأنظمة، والجمهور ودور العرض. وبالمعنى الواسع للكلمة فإن تاريخ السينما يصبح سرذاً للأدوار المتغيرة والتأثيرات المتعددة للسينما - على المستوى الثقافي والاجتماعي والسياسي.

وعبر هذا الطيف الواسع من الإمكانيات، فإن تاريخ السينما يواجه - بشكل ضمنى أو صريح - عددًا من الأسئلة الصعبة: فمن منظور تاريخي أكبر، ما هو دور فيلم محدد أو مخرج محدد؟ ما هي السياقات الاجتماعية والثقافية التي يتم بداخلها إنتاج الأفلام واستهلاكها؟ ما هي علاقة تاريخ

السينما بتواريخ النشاطات الأخرى فى القرن العشرين، تاريخ التكنولوجيا، والصناعة والتجارة، والترفيه التجارى، والدولة المعاصرة، والعولمة؟.

تنويعات تاريخ السينما

فى ضوء أن السينما هى فى وقت واحد فن، وصناعة، ووسيلة اتصال جماهيرية، وشكل مؤثر من التواصل الثقافى، فليس من الغريب أن يتم تناول تاريخ السينما من عدد من الزوايا المختلفة تماماً. وعلى سبيل المثال فإن الاهتمام بالتكنولوجيا يثير أسئلة حول الابتكار والتوسع فى أنظمة آلات العرض والكاميرات، ودخول تقنيات جديدة، بالإضافة إلى اللون والصوت والشاشة العريضة. لقد كان التاريخ التقنى مهماً بشكل خاص فى المناقشات حول فترة ما قبل بداية القرن العشرين، والتحول إلى الصوت فى أواخر العشرينيات وخلال الثلاثينيات، والصراع فى منافسة التليفزيون خلال الخمسينيات. كما أن استكشاف تاريخ الأفلام المنزلية وسينما الهواة يتضمن بالضرورة أسئلة عما يسمى تقنيات "المقاسات الصغيرة" (خاصة ٨ مم و ١٦ مم)، وأية نظرة أوسع على العرض السينمائى يجب أن تأخذ فى اعتبارها تقنيات دار العرض، بما فى ذلك جهاز العرض، كذلك نظم الصوت المعقدة التى بدأت منذ الثمانينيات.

والتكنولوجيا مرتبطة بشكل وثيق باقتصاديات صناعة السينما، التى تعتبر وجهاً مهماً آخر من تاريخ السينما تلقى اهتماماً كبيراً من الدارسين. والاهتمام الأكبر فى هذا الشأن توجه إلى العلاقات الداخلية للصناعة، والتحويلات المستمرة فى نظام الاستوديو الهوليوودى، سواء فيما يخص طريقة عمل كل أستوديو، أو الجهود المشتركة للاستوديوهات للحفاظ على التحكم

الاحتكاري في الصناعة. كما يتضمن تاريخ الاقتصاديات علاقات العمل وتكوين الاتحادات والنقابات، والمحاولات الحكومية لتقنين صناعة السينما من خلال قوانين منع الاحتكار، والإطار المالي وعلاقة الاستوديوهات بمؤسسات أخرى في الولايات المتحدة وأوروبا. ومن المهم بنفس الدرجة لأى فهم تاريخى لاقتصاديات الصناعة العلاقات المعقدة بين الإنتاج، والتوزيع، والعرض، بما فى ذلك دور هوليوود فى تصدير الأفلام الأمريكية إلى بقية العالم. وإذا كان العرض قد تلقى مؤخرًا اهتمامًا كبيرًا - على سبيل المثال كتاب دوجلاس جومرى "متع مشتركة" (١٩٩٢) وجريجورى إيه وولر "الذهاب إلى السينما فى أمريكا" (٢٠٠٢) - فإن التوزيع لم يدرس جيدًا بعد.

والتكنولوجيا - أكثر من الاقتصاديات - تبدو أيضًا فيما يسمى التواريخ الشكلانية أو الجمالية للسينما، والتي تميل إلى التركيز على أسئلة تتعلق بالسرود والأسلوب السمعى البصرى، وأيضًا بفن وحرفة السينما بشكل عام. ويميل هذا تناول إلى التأكيد على الأفلام المهمة والمخرجين الكبار، والاحتراف بإبداعاتهم وإسهاماتهم فى تقاليد الفن السينمائى. وعلى سبيل المثال فإن نظرية المؤلف قد أمدت تاريخ السينما الجماهيرية بالكثير. وفى الوقت ذاته، فإن المعالجات الأكثر منهجية (وحتى التى تعتمد على الأسلوب الإحصائى) لتاريخ الأسلوب السينمائى لم تدرس كثيرًا المخرجين المشهورين عالميًا مثل دى دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨)، وسيرجى إيزنشتين (١٨٩٨-١٩٤٨)، وجان رينوار (١٨٩٤-١٩٧٩)، لكنها درست أكثر الممارسات والفرص المتاحة أمام السينمائيين فى ظل ظروف إنتاجية محددة، داخل وخارج هوليوود. ومثل هذه المعالجات تدرس - على سبيل المثال - كيف أن الممارسات المونتاجية، وحركة الكاميرا، واستخدام شريط الصوت، قد تغيرت عبر الزمن.

كما أن الدراسة التاريخية للأنماط الفيلمية تتناول الاهتمامات الشكلية، بالإضافة إلى موضوعات أخرى ذات علاقة بالدور الثقافي والأيدولوجي للسينما الجماهيرية. وقد تم فهم تاريخ السينما الأمريكية أحياناً فيما يخص المسارات المتغيرة للأنماط الفيلمية، مثل فيلم رجل العصابات، والويسترن، والفيلم نوار، والفيلم الموسيقي. والأكثر إثارة للاهتمام هو كمية الأعمال التاريخية التي تناولت أنماطاً فيلمية بعينها، لتقدم صورة مركبة لظهور الأنماط الفيلمية، وازدهارها، وأفولها، سواء فيما يخص إنتاج الأفلام أو تلقى الجمهور لها في زمنها وفي الأجيال اللاحقة على أيدي المعجبين والنقاد. وعلى سبيل المثال فإن تاريخ الأنماط الفيلمية كما بدا في كتاب جيمس ناريمور "أكثر من الليل" (١٩٩٨)، أثار أسئلة مهمة حول العلاقات بين الوسائط المختلفة، أي الطريقة التي تأثر بها تاريخ السينما بشكل كبير بالممارسات المعاصرة في الأدب، والمسرح الحي، والراديو، والموسيقى الجماهيرية، والتلفزيون.

وكما هو متوقع فإن الأنماط الفيلمية الجماهيرية تبرز بوضوح في التاريخ الاجتماعي والتاريخ الثقافي، واللذين يبحثان عن طرق مختلفة لوضع الفيلم داخل سياق أوسع، أو لإبعاد الاهتمام عن أفلام أو مخرجين أو أستوديوهات بعينها، من أجل طرح أسئلة حول طرق بناء السينما، وتوزيعها وانتشارها، وفهمها، ومراقبتها، في طبقة بعينها أو منطقة أو ثقافة فرعية أو في مجتمع بشكل عام. وأحد الاهتمامات البارزة في التاريخ الاجتماعي هو الجمهور السينمائي: كيف تم تحديده ووضع سياسات له؟ ما هو تشكيله فيما يخص الطبقة، والعرق، والنوع؟ ما هو تلقيه لأفلام بعينها وللسينما بشكل عام؟ ولاستكشاف معنى ارتياد السينما في ظروف تاريخية محددة، فإن ذلك يتضمن بالضرورة اهتماماً أكبر بممارسات

واستراتيجيات العرض السينمائي. ومن دور عرض النيكلوديون الرخيصة إلى قصور السينما إلى سينما مواقف السيارات ودور عرض الضواحي، برهنت دار العرض السينمائية على أنها مكان مهم لاستكشاف مكان السينما في الحياة اليومية في القرن العشرين، وفهم كيف أن التجربة السينمائية تستهدف جمهوراً قومياً أو عالمياً، حيث يتم تقديمها واستهلاكها على مستوى محلي.

ومن المجالات المهمة الأخرى للبحوث التاريخية الاجتماعية والثقافية مجال التأثير الأيديولوجي والتجسيد السينمائي (للعرق، والنوع، والنزعة الجنسية، على سبيل المثال)، كذلك الممارسات الرسمية وغير الرسمية للرقابة، ودور السياسة الثقافية الحكومية الرسمية (وهو ما له تأثير خاص خارج الولايات المتحدة)، والارتباطات بين السينما وثقافة الاستهلاك، من خلال الإعلانات، والسلع المرتبطة بفيلم معين، وما إلى ذلك. وما له أهمية كبيرة في هذا المجال ذلك القدر الهائل من المادة المكتوبة التي تحيط بالأفلام وتتعلق بها، بدءاً من الصحف المتخصصة في صناعة السينما، والمادة الدعائية، إلى المقالات النقدية والمراجعات، ومجلات عشاق السينما، وهناك حالياً أيضاً مواقع الإنترنت.

اتجاهات في تاريخ السينما

الكتابات المبكرة في تاريخ السينما، مثل "مليون ليلة وليلة" من تأليف تيري رامزي (جزءان، ١٩٢٦، نشر أصلاً في مجلة "فوتوبلاي" بدءاً من عام ١٩٢١)، كانت تهدف إلى الجمهور العام. وقدمت هذه الأعمال حكايات ونوادر مكتوبة بضمير المتكلم، بواسطة صحفيين، ومخترعين، وسينمائيين، كانوا في الأغلب من بين العاملين في الصناعة. وعلى سبيل المثال فإن

رامزى كان يعمل فى مجال الدعاية السينمائية، وكتابه - وكتب أخرى تشبهه - يؤسس نموذجًا لتاريخ السينما مهتم بالشخصيات السينمائية. ويحتشد بادعاءات عامة حول "النقد" خطوة بخطوة الذى تحرزها السينما كفن وصناعة. ومثل هذه الأعمال تهتم أساسًا بإلقاء الضوء على دور مخترعين مثل توماس أديسون، ومخرجين مثل دى دابليو جريفيث، وأفلام تمثل علاقات مهمة، وابتكارات أسلوبية مؤثرة، وتطورات تقنية كبرى. والكثير من التاريخ الجماهيرى - خاصة فيما يتعلق بهوليوود الكلاسيكية - يستمر فى هذا الاتجاه، ويقدم تفسيرًا سرديًا لتاريخ الأفلام يقدم فنانين بعينهم، أو مخترعين، أو مسؤولين تنفيذيين يتمردون على متطلبات صناعة التسلية التجارية أو يعملون من خلالها. تلك النسخة من التاريخ التى تركز على "الأشخاص المهمين" تمضى جنبًا إلى جنب اعتقاد بأن مهمة المؤرخ هى فى جزء منها أن يحدد أهم الأفلام، وأن يحتفى بها.

أما بول روتا (١٩٠٧-١٩٨٤) فكان يكتب عند نهاية حقبة السينما الصامتة، وكان سينمائيًا وناقداً بريطانيًا، اتخذ طريقًا مختلفًا إلى حد ما فى كتابه "الفيلم حتى الآن" (١٩٣٠)، ليؤكد على التقاليد القومية لصناعات السينما، ويعطى اهتمامًا خاصًا للأفلام والسينمائيين التى عارضت المعايير الهوليوودية السائدة. وكانت هاتان السمتان تظهران بين الحين والآخر فى الكتب الدراسية التى تتناول تاريخ السينما، فبعد روتا كانت هناك محاولات مهمة عديدة فى تواريخ السينما العالمية، مثل "تاريخ السينما" (٥ أجزاء، ١٩٦٧-١٩٨٠) من تأليف جان مينرى. ومع "تاريخ أوكسفورد للسينما العالمية" (١٩٩٩) فإن المحاولات فى مجال تاريخ السينما العالمية كانت تصاب بالنظرة التى تتركز حول أوروبا، إن لم تكن منحازة لأمريكا دائمًا.

وهذا النقص فى الاهتمام الكامل بالسينما اللاأوربية ينبع من افتراض أن تاريخ السينما يتعلق فى المقام الأول بالإنتاج السينمائى، والسينمائيين، والأستوديوهات السينمائية (خاصة فى دائرة هوليوود، وبوليوود - السينما الهندية التجارية - وبعض الشركات الأوربية)، أكثر مما يتعلق بالعرض، والتلقى، وجمهور السينما فى كل أنحاء العالم.

ولقد تم فهم تاريخ السينما بشكل خاص من خلال معايير قومية، وهذا ينعكس فى عدد من الكتب المخصصة فقط لهوليوود والسينما الأمريكية، بدءاً من كتاب لويس جيكونب "نهضة السينما الأمريكية" (١٩٣٩)، ويصل إلى الذروة مع الكتاب من عشرة أجزاء لسكريبنر "تاريخ السينما الأمريكية" (١٩٩٠-٢٠٠٠)، وهو إنجاز ضخم. وكانت صناعات السينما القومية الأخرى أيضاً - بين الحين والآخر - موضوعاً رئيسياً للمؤرخين، من نيوزيلندا واليابان حتى كوبا وكندا. وبينما تختلف التفاصيل الخاصة من بلد إلى آخر، فإن هذا الشكل من تاريخ السينما يدعم ما يفترض أنه علاقة قوية بين الحياة الثقافية، والاقتصادية، والاجتماعية، لبلد بعينه، والأفلام التى يتم إنتاجها فى هذا البلد. والتواريخ القومية للسينما تحتفى بشكل خاص بالمؤلفين من أبناء البلد وبالأفلام التى فازت بجوائز، و"الموجات الجديدة"، وذلك النوع من الأفلام الذى يدور فى دوائر مهرجانات السينما العالمية. لكن فى وقت أحدث، فإن الاهتمام الواسع بممارسات الصناعة، والسياسات الثقافية الحكومية، والأنماط الفيلمية الجماهيرية، قد أدى إلى بحوث رائدة فى صناعات السينما القومية تعتمد بشكل مكثف على مصادر أرشيفية، كما فى كتاب بيتر بى هاى "الشاشة الإمبراطورية" (٢٠٠٣)، وهو دراسة عن السينما اليابانية خلال حروب الباسفيك.

وشهدت السبعينيات والثمانينيات تحولاً كبيراً تجاه البحث التاريخي في الدراسات السينمائية الأكاديمية، وكان هذا في جانب منه نتيجة للاهتمام الجديد بالسينما الصامتة المبكرة (١٨٩٥-١٩١٠)، والتي أعادت بالكامل تشكيل فهمنا لأصول صناعة السينما الأمريكية، والجمهور الذي اعتاد على الذهاب إلى السينما في فترة النيكلوديون، ودخول السينما الروائية. أن هذا النوع من تنقيح التاريخ، والذي يستخدم بشكل مكثف الوثائق الأولى (بما في ذلك الصحافة السينمائية ومحتويات الأرشيفات)، ويرفض المفاهيم البسيطة عن التطور وعن الاحتفاء "بالرجال العظام"، ازدهر كثيراً في كتاب "تاريخ السينما: النظرية والممارسة" (١٩٨٥)، من تأليف روبرت سى ألين ودوجلاس جومري، اللذين أعادا تقييم هذا الفرع من الدراسة، وأساساً خطة البحث في المستقبل. وبنفس القدر من الأهمية في ذلك العام كان إصدار كتاب ديفيد بوردويل، وجانيت ستايجر، وكريستين طومسون، "سينما هوليوود الكلاسيكية"، وهو دراسة بحثية شاملة تعتمد على مجموعة مختارة عشوائياً من الأفلام، ومواد مطبوعة ذات علاقة بصناعة السينما. ويهدف هذا الكتاب المهم إلى فحص طريقة هوليوود المتطورة في الإنتاج، وإمماج التغيير التكنولوجي، وإتقانها للأسلوب السينمائي الذي كان المعتاد في الأفلام الأمريكية بين عامي ١٩١٧ و ١٩٦٠.

ومنذ منتصف الثمانينيات، تأثرت دراسة تاريخ السينما كثيراً بالنزعات الدراسية المهمة الأخرى، خاصة الدراسات النسوية، والثقافية، ودراسات ما بعد الاستعمار، بالإضافة إلى دراسات التلقي التي تركز على الهويات الاجتماعية والخطاب الجماهيري ذي العلاقة بالسينما. كما كان هناك أيضاً تأكيد متزايد على دراسات الحالة التاريخية في شكل مقالة أو بحث يعتمدان على بحث أولى مهم، للتركيز بالتفصيل على فترة ضيقة نسبياً، أو موضوع، أو ممارسة مؤسسية. وكتب مثل كتاب إيريك شافر "شجاع! جرى! صادم! صادق!" (١٩٩٩)، وهو تاريخ لأفلام استغلال الموضوعات الخاصة، وكتاب

لى جريفسون "وضع سياسات السينما" (٢٠٠٤) الذى يتناول الرقابة السينمائية المبكرة، هذه الكتب تمثل بحثاً شديداً التركيز لكنه مع ذلك شديد الطموح، يستمر فى إثراء وتعقيد فهمنا لتاريخ السينما فى هوليوود وخارجها، وداخل جدران دار العرض السينمائية وخارجها.

انظر أيضاً:

"تحديد أفضل الأفلام".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Allen, Robert C., and Douglas Gomery. *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf, 1985.

Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Modes of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

Crafton, Donald. *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*. New York: Scribner's, 1997.

Gomery, Douglas. *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Grieverson, Lee. *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early Twentieth-Century America*. Berkeley: University of California Press, 2004.

High, Peter B. *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931-1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 2003.

Jacobs, Lewis. *The Rise of the American Film: A Critical History*. New York: Teachers College Press, 1939.

Musser, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York: Scribner's, 1990.

Naremore, James. *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 1998.

كتب هذا الفصل: جريجورى إيه وولر

الفيلم نوار "Film Noir"

فى عام ١٩٤٦، صكَّ النقاد الفرنسيون مصطلح "الفيلم نوار" - أى الفيلم الأسود أو القاتم - لوصف نوع ظهر حديثاً من الأفلام الهوليوودية خلال فترة الحرب. وكان المصطلح آنذاك يشير إلى سمة غير متوقعة من النضج فى السينما الأمريكية المعاصرة، تميز نهاية مرحلة من التكلس الإبداعى وبداية مرحلة جريئة جديدة. وبمرور الوقت، شاع استخدام المصطلح فى اللغة الإنجليزية خلال الستينيات، ليشير إلى أفلام هوليوود القائمة فى الماضى، تلك الأفلام التى لم تعد مرحلتها أو أسلوئها قائمين. وبرغم هذا الاختلاف فى التعريف، يظل "الفيلم نوار" هو أكثر الأشكال السينمائية تأثيراً وتنوعاً. فلقد أظهر قدرة بلا حدود فى الابتكار، كما تعرض لدورات عديدة من إعادة التعريف، كما كانت له نظائر ليس فقط فى صناعات السينما القومية الأخرى، ولكن أيضاً فى الإذاعة، والتلفزيون، والرواية، والقصص المصورة، والإعلانات، والتصميمات التشكيلية. لقد تجاوز المصطلح حدود المجال السينمائى، وتم استخدامه لوصف سرديات فى وسائط وأنماط أخرى، بل إن هناك أحمر شفاه يحمل اسم "فيلم نوار".

نظرية عامة

يشير الفيلم نوار إلى منظور أكثر قتامة للحياة مما هو معتاد فى أفلام هوليوود الكلاسيكية، كما يشير إلى الفساد الإنسانى، والفشل والسقوط،

والياس. كما يتضمن المصطلح أسلوبًا سينمائيًا أيضًا: طريقة في الإضاءة، وضع الكاميرا وحركتها، استخدام تعليق سردي من خارج الكادر يحكى عن قصة حدثت في الماضي، ويعتمد سرده غالبًا بقوة على الفلاش باك، وعلى اختيار أماكن تكون في العادة أماكن قذرة ومظلمة في المدن، تشير إلى عالم أصبح فاسدًا وشريرًا. ولل فيلم نوار سوابق أسلوبية ومن حيث الموضوع فى القصة الأمريكية التى تتسم بالمرارة والسخرية فى العشرينيات والثلاثينيات، فى الأفلام التعبيرية الألمانية خلال العشرينيات، وفى أفلام وتمثيلات الرعب الإذاعية الأمريكية فى الثلاثينيات والأربعينيات، والسينما الفرنسية فى الثلاثينيات. والمجموعة الأولى من أفلام الفيلم نوار ظهرت منذ الأربعينيات حتى نهاية الخمسينيات. وبعد عام ١٩٦٠ تضمنت أفلام النوار الجديدة عنصرًا مضافًا فى التيمة للأفلام الأولى: 'حنين بداخله صراع تجاه فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، يتبدى فى الإشارات إلى الجو الاجتماعى والثقافى لتلك الفترة، بالإضافة إلى أساليبها السينمائية.

ظهر الفيلم نوار خلال الحرب العالمية الثانية بأفلام مثل "تأمين مزدوج" (١٩٤٤)، "لورا" (١٩٤٤)، "القتل يا حبيبتي" (١٩٤٤)، "السيدة الشبح" (١٩٤٤)، "ميلدريد بيرس" (١٩٤٥)، "الشارع الداعر" (١٩٤٥)، "المرأة فى النافذة" (١٩٤٥). وتأسست قواعد الفيلم نوار خلال أوائل الأربعينيات، مع أفلام مثل "غريب فى الطابق الثالث"، بمظهره الشرير، ومشهد الكابوس، وجو الفساد والذكورية المضطربة، وفيلم "الصقر المألطى" بتيماتة التى تتناول الشر والانحراف المنتشرين فى كل مكان، بالإضافة إلى تلاعبه بتيمة الجنس. كذلك فيلم "المواطن كين" (١٩٤١) بمظهره التعبيرى القاتم، والسرد الذى يجرى القصة إلى شطايا.

وبرغم أن المقالات النقدية آنذاك أشارت إلى الفساد، والتحلل الجنسي، والعنف، فى العديد من هذه الأفلام، فإن هذه المقالات ربطت بين هذه الأفلام بسبب "واقعيّتها" الخشنة. ومن العناصر المشتركة الأخرى بين العديد من هذه الأفلام، والتي يمكن أن نلاحظها جيّدًا فى تأملنا للماضى، أن العديد من مخرجيها هم من المخرجين المهاجرين الألمان، مثل فريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦)، أوّو بريمينجر (١٩٠٦-١٩٨٦)، روبرت سيوبماك (١٩٠٠-١٩٧٣)، بيللى وايلدر (١٩٠٦-٢٠٠٢)، ولمظهر "الاستوديو" اللقائم لهذه الأفلام، والذي يستخدم عادة إضاءة تعبيرية "غامضة"، واستخدامها للتعليق من خارج الكادر والذي يروى حكاية حدثت فى الماضى، وتضمنها لمادة معرضة للتدخل الرقابى، وتيماتنا حول الهوية المضطربة والتي تتضمن عادة فقدان الذاكرة أو تغيير الهوية أو اضطراب النوع (رجل/ امرأة)، والتركيز بشكل خاص على "امرأة فانتة قاتلة" ورجل ضعيف، كما تتسم هذه الأفلام بنظرة قدرية للسلوك الإنسانى، وحكايات الأفلام تدور حول مشروعات فاشلة، وتأثير مفاهيم التحليل النفسى (مثل الفيتيشية، والمازوكية، والكبت، والوساوس القهرية المختلفة) على بناء الشخصيات، وجو هذه الأفلام الذى يخيم عليه الاضطراب والقلق.

وليس غريبًا أن أفلام النوار الجديدة تكشف عن وعى ذاتى لم يكن موجودًا فى الأفلام المبكرة. ولم يكن العديد ممن أبدعوا هذه الأفلام الأولى يدارون الحقيقة عندما قالوا أنهم لم يعرفوا قط أنهم يصنعون "أفلام نوار" عندما كانوا يصنعون "أفلام نوار". لقد ظهرت هذه الأفلام أصلاً تحت تصنيفات مختلفة، ولم تصنف كأفلام نوار إلا بعد ذلك بواسطة الفرنسيين فى عام ١٩٤٦، ثم النقاد الناطقين بالإنجليزية بعد عام ١٩٦٠. لكن عدم وجود القصد لا يعنى أن صناع هذه الأفلام لم يتعمدوا على حساسية شائعة

مما جذبهم إلى ممارسات سينمائية متشابهة. وعبر الزمن أصبحت هذه السمات المشتركة علامة على مكانة نمط فيلمى أصبحت أقوى من السابق، وأكثر تنوعًا فلا تلقىها أيضًا.

صُنعت الأفلام الأولى كأفلام حول المخبرين السريين، والألغاز، والميلودراما، والمشكلات الاجتماعية، والجريمة، والتشويق والإثارة. وتم إنتاج هذه الأفلام كتصنيف (أ) بواسطة الشركات الكبرى، وتصنيف (ب) بواسطة الأقسام المتخصصة في ذلك في الشركات الكبرى وبواسطة الشركات الصغرى أيضًا، وكأفلام مستقلة منخفضة الميزانية. وأنشأت بعض الشركات، مثل "آر كيه أوه"، أقسامًا لإنتاج أفلام الأنماط قليلة التكاليف، أطلق على الكثير منها فيما بعد مصطلح الفيلم نوار. وبينما كانت هذه الأفلام من صنع "العصر الذهبي" في هوليوود، فإنها كمجموعة تبتعد عن المفاهيم الجماهيرية للترفيه الهوليوودى.

التأثيرات

أعطت الرواية الشعبية القائمة للفيلم نوار نماذجها السردية، وقيماتها الرئيسية، وأسلوبها اللفظى. ويرتبط هذا النمط الفيلمى عادة بروايات المخبرين السريين لكتاب مثل داشيل هاميت (١٨٩٤-١٩٦١) وريموند شاندر (١٨٨٨-١٩٥٩)، والتي ظهرت لأول مرة في العشرينيات، وقدمت بديلاً لروايات المخبر السرى البريطانية السائدة آنذاك، لكتاب مثل سير آرثر كونان دويل، دوروثى سايرز، أجاثا كريستى. كان النموذج البريطانى يقدم مجتمعًا هادئًا تحدث فيه الجريمة الخارجة عن المألوف، وبمجرد أن يحل المفتش السرى لغز الجريمة يعود المجتمع إلى الهدوء. أما الرواية القائمة فكانت على النقيض تقدم عالمًا فاسدًا حيث الجريمة أمر يحدث كل يوم،

وشخصياتها مدفوعون بدوافع هدامة لا يمكن لهم فهمها أو السيطرة عليها. وبرغم أن المخبر السرى قد يحل لغز الجريمة التى حركة القصة، فليس لديه أية أوهام عن أن انتصاره الصغير هذا سوف يجعل العالم مكاناً أفضل. ولأحد النماذج السردية التى يستقيها الفيلم نوار من هذه الروايات يتضمن أن المخبر السرى عندما يحاول أن يحل لغز الجريمة فإنه يجد نفسه بشكل غير متوقع متورطاً فى نتائجها. وهو عادة يقع فى شرك "لمرأة فائقة قاتلة"، أو يقع فى مصيدة ويصبح "كبش فداء" لجريمة أكبر، ويكاد جميع من يتعامل معهم أن يكونوا مخادعين. ولم تقتصر الرواية القائمة على رواية المخبر السرى، فروايات مثل كورنيل وولريش (١٩٠٣-١٩٦٨) "السيدة الشبح" وجيمس إم كين (١٨٩٢-١٩٧٧) "تأمين مزدوج" و"ساعى البريد يدق الجرس دائماً مرتين"، تتشارك فى هذه النظرة القائمة للحياة وكانت مصدراً لأفلام نوار مهمة.

والروايات القائمة - خاصة من ضمير المتكلم فى روايات شاندر - قدمت طابعاً شاعرياً متجهماً وينتهى بمأساة، وأسلوبها اللفظى يتبدى فى سرعة بديهة ولماحية المخبر السرى، وفى التعليق السردى الذى يضيف جواً مقبضاً على العديد من الأفلام.

كما أن السينما التعبيرية الألمانية أعطت الفيلم نوار أسلوباً بصرياً قائماً، كما أعطته بعض التيمات أيضاً. كانت السينما التعبيرية يسيطر عليها تيمات الجنون، والوحدة، ومخاطر عالم لا يكاد يتسم بالاتساق، وقد ظهرت فى أعقاب الهزيمة الساحقة التى منيت بها ألمانيا فى الحرب العالمية الأولى، وعكس اليأس السائد آنذاك. وكان فيلمها المهم الأول هو "مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩٢٠)، وكل ما فى هذا الفيلم ذو طابع بالغ الأسلوبية، خاصة

تصميم الديكور، الذى يبدو كأنه جزء من حلم غريب الأطوار، مشابه للجو اليأس فى العديد من أفلام النوار.

وفى منتصف العشرينيات، أصبحت التعبيرية أسلوبًا محترمًا على نطاق واسع، وقلدها مخرجون هوليووديون مثل جون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣)، وبحلول الثلاثينيات هاجر العديد من المخرجين والفنيين التعبيريين إلى هوليوود، وتركوا تأثيرهم على الفور على نمط أفلام الرعب الوليد فيها. وبعد عقد من الزمن، ظهر الفيلم نوار ليحمل نفس الموضوعات عن الجنون، واليأس، والتشتت فى عالم تجربة الطبقة الوسطى "العادية".

وكان الاستخدام المعقد لشريط الصوت ابتكارًا مميزًا للفيلم نوار، معتمدًا على التطورات التقنية فى شبكات الراديو الأمريكية. لقد بدأت شبكات الراديو والسينما الناطقة معًا فى أواخر العشرينيات، ونجحا معًا بحلول الأربعينيات. ولم يحدث قبل ذلك أن تعلمت هوليوود استخدام شريط الصوت بطرق أصيلة ومعقدة، وبدلاً من مجرد مجاورة شريط الصوت لشريط الصورة. وعندئذ أيضاً كانت شبكات الراديو قد كونت كتابًا وفنيين وممثلين ذوى مهارة فى تقديم القصص باستخدام الصوت فقط، وكانت جماهيرية التمثيليات الإذاعية سببًا فى اعتياد المستمعين على فهم طبقات عديدة ومعقدة من الصوت. كما جاوز التعليق الإذاعي السرد الخطى لرواية حدث وقع فى الماضى، واستخدم تفاعلاً ديناميكياً بين الأصوات التى تعلق ("لقد بدأ كل شيء يوم الثلاثاء الماضى عندما...")، والأصوات الدرامية ("من هناك؟"). وفى بعض الأحيان كان الصوت المعلق يشترك فى الحدث الدرامى، وهى سمة معتادة فى الأفلام نوار التى استخدمت الصوت لكى تقدم نسختين لنفس الشخصية فى نفس الوقت. أن صوت المعلق فى "تأمين مزدوج" على سبيل

المثال يظهر خلال الفيلم كله، يحكى لنا قصته وهو يعلم أنها سوف تنتهى بهلاكه، كما يتحدث أيضاً طوال مشاهد الفلاش باك. إننا نسمع صوته المحبط وهو يعلق على الأحداث، كما نسمع صوته المتفائل فى الماضى حين لم يكن يعلم ما يعلمه بالفعل الآن كما يعلمه المتفرج، بأن خطته سوف تفشل. والتناقض السمعى والبصرى بين ذاته المتفائلة، وذاته الأخرى الحزينة اليائسة يخلق مستويات معقدة للشخصية.

أعطت إزالة الأوهام فى فترة ما بعد الحرب للفيلم نوار طابعاً خاصاً وسياقاً اجتماعياً، فالانتصار فى الحرب العالمية الثانية لم يجلب سعادة السلام التى توقعها معظم الناس. وأفلام مثل "زهرة الداليا الزرقاء" (١٩٤٦) تصور المحاربين المتقاعدين وهم يعانون العزلة بعد عودتهم من الحرب. وزوال الأوهام هذا يبدو واضحاً أيضاً فى الأفلام من غير نمط النوار، مثل الفيلم الذى يعرض دائماً فى موسم الكريسماس "إنها حياة رائعة" (١٩٤٧)، حيث الوجه القبيح من أمريكا المدن الصغرى يدفع رجل أعمال رقيقاً إلى الاقتراب من الانتحار، والنهاية السعيدة للفيلم التى تحدث بمعجزة لا تلغى قتامة تصوير الحياة فى المدن الصغيرة.

أتى زوال الأوهام من اتجاهات عديدة. لقد تم تشجيع النساء للالتحاق بقوة العمل خلال الحرب، لكنهن الآن يشعرن بالضغط لترك العمل لإتاحة الفرصة للمحاربين العائدين. وكانت اتحادات العمال قد واجهت منعاً من الإضراب خلال الحرب، لكنها الآن تطالب بمكاسب طال انتظارها. كما أن هزيمة دول المحور لم تؤدِ إلى أمان عالمى، بسبب ظهور الحرب الباردة التى خلقت قلقاً من التسلل الشيوعى.

وأُتاحت التطورات التقنية التى حدثت أثناء الحرب للسينمائيين ما بعد الحرب حرية أكبر للخروج من قيود الاستوديو. لقد تحسنت الأفلام الخام، مما ساعد المصورين السينمائيين على اقتناص مجال أوسع من الضوء عما كان ممكناً من قبل، وأصبحت أجهزة تسجيل الصوت - خاصة فى المسجل ذى الأسلاك - أكثر قابلية للحمل، كما أصبحت الكاميرات الأخف وزناً، ذات العدسات الأفضل، متاحة. وبرغم أن الأفلام كانت تستخدم التصوير فى المواقع الحقيقية، فقد كان ذلك معقداً ومرتبكاً للتكاليف. والآن تلاقت هذه التطورات التقنية مع الذوق الجماهيرى تجاه "الواقعية" فى الأفلام، ومع الاحترام النقدى للواقعية الجديدة الإيطالية، وهى أسلوب جديد من إيطاليا يستكشف الواقع الخشن للحياة المعاصرة. وفى الولايات المتحدة، كان لويس دو روشمون (١٨٩٩-١٩٧٨) - الذى أنتج الجريدة السينمائية "مسيرة الزمن" - يصنع أفلاماً مثل "المنزل فى الشارع ٩٢" (١٩٤٥)، "يوميرانج" (١٩٤٧)، "السير شرق المنارة" (١٩٥٢)، وهى أفلام تستخدم جماليات الجرائد السينمائية. كانت هذه الأفلام وأمثالها تتعامل مع عالم الجريمة والخيانة والدمار، والناس الذين يعيشون على الحافة. وهناك الكثير من الأفلام التى أطلق عليها أفلام نوار، لكنها تبدو مختلفة عن أفلام مثل "تأمين مزدوج" و"الشارع القرمزى". هناك فيها حضور قوى لصوت الراوى، لكن بدلاً من صوت الراوى المعذب فى "تأمين مزدوج" و"من الماضى" (١٩٤٧)، فإنها تستخدم صوت التعليق الخارج عن الأحداث والأعلى منها، والمرتبطة بمؤسسة حكومية مثل المباحث الفيدرالية أو وزارة المالية. ولهذه الأفلام مظهر مختلف عن الأفلام التعبيرية التى ذكرناها سابقاً، برغم أن لبعض مشاهدها مظهراً قائماً. وهى عادة تعلن عن نفسها باعتبارها "حقيقية"

أو "صادقة"، أو "مأخوذة من عناوين الصحف الرئيسية". ويفخر فيلم "المنزل فى الشارع ٩٢" بأنه يحتوى على لقطات حقيقية لمراقبة المباحث الفيدرالية، وهذه الأفلام تشير إلى أول إعادة ابتكار مهم للفيلم نوار.

ومن الواضح أن مصطلح "الفيلم نوار" يضم تنويعات عديدة وله معان مختلفة فى أزمنة مختلفة، ومع ذلك فإنه يتميز بصور محددة، وبناءات سردية، وأنماط شخصيات، وتيمات. والإدراك المعتاد للفيلم نوار يتضمن أفلاماً بالأبيض والأسود ذات جو خاص وتعود إلى الأربعينيات والخمسينيات، وفيها أنواع معينة من الشخصيات، مثل المخبر السرى الذى عززته الحياة، والمرأة الفاتنة القاتلة، ورجل من الطبقة الوسطى يدخل فى علاقة غرامية تودى به إلى الهلاك، وشخص نازح بلا جذور، وصاحب نادٍ يتسم بالمكر والخداع، بالإضافة إلى أنماط سردية مثل العاشقين اللذين يخططان لجريمة قتل مما يفضى إلى هلاكهما، وحياة الطبقة الوسطى التى يتسلل إليها الموت أو الجنون، وبحث مفتش سرى عن لغز ينقلب عليه، ونازح أو مجرم يريد أن يحقق ضربة كبرى سريعة لكنه ينزلق إلى القتل والكارثة، وعاشقين هاربين، كما يتضمن الفيلم نوار صوراً وأماكن أيقونية (شوارع المدن المهجورة فى الليل، والنوادر الليلية الفخمة ذات الإضاءة القوية، والغرف المظلمة التى يدخل إليها الضوء من "شيش" النافذة)، بالإضافة إلى لقطات ذات ظلال لشخص يراقب من مكان مختبئ، كما أن هناك أيضاً ممثلين أيقونيين (همفري بوجارت بمعطف المطر وجمل حوارهِ اللاذعة، ديك باول الممرور اليائس، لورين باكول المثيرة، فيرونیکا ليك تنطلع من خلف شعرها الذى يغطى عينيها، باربرا ستانويك المتعطسة الخائفة، كلينت ويب أو جورج ماكريدى المعتدان بنفسيهما، روبرت ميتشوم

ينظر في استسلام كئيب أو لامبالاة كأنه فى حلم، دانا أندروز وهى تحل لغز جريمة). والطابع العام هو طابع شئ ما - أو كل شئ - قد سار فى الطريق الخطأ، عالم تخيم عليه البارانونيا.

عنصر جاذبية الفيلم نوار

فى ضوء العالم الذى يسيطر عليه المصير المأساوى، فإن الفيلم نوار يتيح متعة التلصص على لعبة يتم فيها انتهاك ما هو معتاد. إن المتفرج يشاهد أشخاصا تنازلوا أخلاقيا وهم يمارسون أفعالا لأخلاقية، وقصصا تتضمن أشياء محظورة تتسم بالخطيئة. وأفلام الفيلم نوار توسع من حدود الرقابة المعاصرة، وإعلاناتها تعد المتفرج بالفرجة على نساء مثيرات مغويات، ورجال يميلون إلى العنف، والمشروعات التى تنتهى بشكل مأساوى، إنها مادة تشويق رخيصة ذات عواقب وخيمة. وعندما تقوم هذه الأفلام بحث توحيد المتفرج مع شخصية هالكة، فإنها تتملك المتعة المازوكية فى تعذيب الذات.

هناك "كليشيه" حول أفلام هوليوود الكلاسيكية هو أنها تستلزم نهايات سعيدة، لكن الفيلم نوار يعارض هذا التعميم، فالعديد من الأفلام نوار لا تعد المتفرج بأية نهايات سعيدة، بل هى على العكس سرعان ما تؤسس لكارثة محدقة. والشخصيات فى العديد من هذه الأفلام تصف نفسها بأنها مساقاة إلى الموت كالمحكوم عليه بالإعدام، وجزء من جاذبية الفيلم نوار يكمن فى توقع هذه الأشياء التى سوف تنتهى على نحو سيئ.

وفى العادة فإن البناء السردى فى هذا الفيلم الذى يعتمد على التعليق من خارج الكادر لقصة حدثت فى الماضى، يمحو المتعة التقليدية -

الموجودة بشكل خاص فى القصص البوليسية - التى تنتظر بشوق إلى الطريقة التى سوف تنتهى بها الحبكة. والراوى يكشف فى العادة منذ البداية عن النهاية، وعلى سبيل المثال فإن الراوى فى "تامين مزدوج" يعترف مع بداية الفيلم أنه ارتكب جريمة قتل من أجل المال وامرأة، ثم يخبرنا أنه لم يحصل على أى منهما، وطوال الفيلم فإن المتفرج يعرف أن خطة الراوى سوف تفشل. والشخصية الرئيسية فى فيلم "حيًا أو ميتًا" (١٩٥٠) يعلن فى بداية الفيلم أنه تم قتله بالسم وأنه لم تبق له إلا ساعات محدودة على قيد الحياة، لذلك فإن المتفرج لن يتساءل عما سوف يحدث له، فهو يعرف بالفعل. إذن ما هو مكنم الجاذبية فى الفيلم نوار؟

الجانب الأكبر من عنصر الجاذبية هنا هو التلصص، أى متعة مراقبة كيف وصل الأمر إلى تلك النهاية. ويمكن أن نجد شبيهاً فى صحف الحوادث والفضائح، فهناك على سبيل المثال عنوان رئيسى يقول: "رجل يقتل عشيقته وزوجها من أجل الحصول على بوليصة التأمين، ويخرج خاوى الوفاض". القارئ هنا يعرف النتيجة منذ البداية لكنه يقرأ ليستمتع بالتفاصيل الدموية العنيفة للجريمة. وبالفعل فإن كل أفلام النوار فى الأربعينيات والخمسينيات تدور فى الحاضر (الزمن المضارع)، والشخصيات تبدو وتتصرف بشكل عام مثل الشخصيات التى قد يراها المتفرج عندما يغادر قاعة العرض. وأفلام النوار تتناول مآسى، وفضائح، وخيانات، تشبه تجارب الحياة اليومية وتظهر بانتظام فى صحف الحوادث والفضائح.

التاريخ

بدأت الأفلام نوار فى بداية الأربعينيات بشكل غير مصقول فى أفلام مثل "الصقر الماطى"، الذى قدم منظوراً قاتماً جديداً للشخصيات والقيمات

فى الرواية القائمة. كان هناك فيلمان سابقان هما نسخة عام ١٩٣١ من "الصقر المالى"، ثم فيلم عام ١٩٣٦ "الشيطان يقابل سيده"، وكلاهما يعتمد على نفس رواية هاميت بنفس الاسم، وكلاهما تناول الجريمة بأسلوب خفيف الظل كان يميز أفلام المخبر السرى خلال الثلاثينيات. لكن فيلم جون هيوستون (١٩٠٦-١٩٨٧) فى عام ١٩٤١ جلب طابعًا متجهماً جديداً إلى هذه المادة. واستخدمت شركة "آر كيه أوه" رواية شاندر "وداعاً محبوبتى" (١٩٤٠) كمصدر لفيلم "الصقر يسيطر" (١٩٤٢) بالأسلوب السابق لأفلام المخبر السرى. وبعد عامين فقط استخدمت نفس الشركة نفس الرواية لفيلم "القتل يا حبيبتى"، لكن أسلوب النوار لهذا الفيلم أعطى جواً مختلفاً تماماً. وجاء ازدهار الفيلم نوار مع منتصف الخمسينيات بأفلام مثل "تأمين مزدوج"، "الشارع القرمزى"، "ميلدريد بيرس"، "زهرة الداليا الزرقاء"، "القتلة" (١٩٤٦)، "من الماضى"، "التحيلة"، "ساعى البريد يدق الجرس دائماً مرتين" (١٩٤٦)، "النوم الكبير" (١٩٤٦). وفى بعض الأحيان، وفى أفلام مثل "الغريب" (١٩٤٦) و"تقاطع النيران" (١٩٤٧) كان الفيلم نوار يتجاوز القضايا التى تتناول العلاقات المعقدة، ويتعامل مع مشكلات اجتماعية معاصرة، مثل النازيين الهاربين ومعاداة السامية. وفى أواخر الأربعينيات، دخل الأسلوب التسجيلى إلى الفيلم نوار مع أفلام مثل "رجال وزارة المالية" (١٩٤٧) و"مدينة عارية" (١٩٤٨). وفى الخمسينيات تضمن الفيلم نوار اهتمامات وموضوعات مثل مقاومة الشيوعية فى "النقاط فى الشارع الجنوبى" (١٩٥٣)، ومناهضة القنبلة النووية فى "قبلنى حتى الموت" (١٩٥٥)، وموضوعات اجتماعية طبية مثل "هلع فى الشوارع" (١٩٥٠).

وبحلول الستينيات، ومع أقول التصوير السينمائى بالأبيض والأسود، وانتهى نظام الاستوديو، كان الفيلم نوار يحتضر. وهناك العديد من الأفلام

التي تحدد أنفاسه الأخيرة، مثل فيلم أورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥) "لمسة الشر" (١٩٥٨)، وألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) "الرجل الخطأ" (١٩٥٦)، وصامويل فوللر (١٩١٢-١٩٩٧) "العالم السفلى في يو إس إيه" (١٩٦١)، وبليك إدواردز (ولد عام ١٩٢٢) "تجربة في الرعب" (١٩٦٢). وبرغم أن الإمكانية التجارية لاستمرار الفيلم نوار في الحياة في هوليوود كانت تتضاءل، فإن تأثيره كان يتزايد، وهذا يتضح بشكل خاص في أفلام فرنسية للموجة الجديدة مثل "اللاهث" أو "على آخر نفس" (١٩٦٠)، "ألفا فيل" (١٩٦٥)، "أطلق النار على عازف البيانو" (١٩٦٠)، "العروس ترتدى السواد" (١٩٦٨). وظهر التأثير في فترة لاحقة في السينما الألمانية الجديدة، وسينما هونج كونج، والعديد من صناعات السينما في أمريكا اللاتينية، وصناعات سينما أخرى.

ومع السبعينيات، أقرت أفلام النوار الجديدة بان الفيلم نوار شكل من أشكال الماضي، سواء بأن تدور الأحداث ذاتها خلال فترة ما بين الثلاثينيات والخمسينيات، أو عندما تدور الأحداث في الحاضر تكون هناك إشارات واضحة لأفلام سابقة، ومن أمثلة هذه الأفلام "الحى الصينى" (١٩٧٤)، "حرارة الجسد" (١٩٨١)، "ثم بسيط" (١٩٨٤)، "الوداع الطويل" (١٩٧٣)، "شلالات مولهولاند" (١٩٩٦). كما أن أفلام النوار الجديدة تتضمن إعادة صنع لأفلام نوار سابقة، مثل "وداعاً يا محبوبتي" (١٩٧٥)، "ساعى البريد يدق الجرس دائماً مرتين" (١٩٨١)، "حياً أو ميتاً" (١٩٨٨)، "قبلة الموت" (١٩٩٥). وكما أن الفيلم نوار قد تلقى محاكاة ساخرة في الفترة الكلاسيكية مثل فيلم "سمرائى المفضلة" (١٩٤٧)، كانت هناك في الفترة اللاحقة أفلام تقدم هذه المحاكاة خلال فترة النوار الجديدة في أفلام مثل "الرجال الميتون لا يرتدون الكاروهات" (١٩٨٢).

ومع بداية الثمانينيات، بدأت أفلام النوار الجديدة فى الربط بين هذا النمط وأفلام الخيال العلمى التى تتحدث عن مستقبل بائس للإنسانية، مثل "بائع الأنصال" (١٩٨٢)، "أحلام مشعة" (١٩٨٥)، وسلسلة "المدمر"، و"تقرير الأقلية" (٢٠٠٢). إن الفيلم نوار يقدم عالماً فسد، ويطرح فشل الحداثة التى تنتبأ باليوتوبيا، وبالمثل فإن نوعاً باقياً من الخيال العلمى الذى يظهر فى رواية "١٩٨٤" لجورج أورويل قد صور المستقبل باعتباره ماضياً فاشلاً. والشخصية الرئيسية فى الفيلم المستقبلى "بائع الأنصال" ينطق بنزعة كلبية ساخرة ومرهقة توحى بالمخبرين السريين الممرورين فى الأربعينيات.

وظهرت تأثيرات وتأثيرات فى الوسائط الأخرى. فبينما كان الفيلم نوار فى أوجه اعتمدت العديد من المسلسلات الإذاعية على مواضع النوار، بما فى ذلك مسلسلات "فيليب مارلو"، "سام سبيد"، "ريتشارد دياموند"، "مفتشون سريون". والمسلسلات التليفزيونية، من "بيتر جان" إلى "الملاك الأسود"، فعلت الشئ ذاته. وروايات مثل التى كتبها جيمس إيلروى (ولد عام ١٩٤٨) "زهرة الداليا السوداء" (١٩٨٧) قد أطلق عليها رواية الفيلم نوار، كما أن الروايات المصورة مثل فرانك ميللر (ولد عام ١٩٥٧) "مدينة الخطيئة" تعتمد كثيراً على أساليب النوار، كما ظهرت أمثلة مشابهة فى وسائط أخرى.

منظورات نقدية

كان التعليق النقدى والنظرى على الفيلم نوار ممتداً. وتاريخ الفيلم نوار يبدأ مع نقد عالمى: مقالات كتبت فى فرنسا ما بعد الحرب لتقييم التطورات الجديدة فى السينما الأمريكية. والسياق واللحظة التاريخية مهمان فى هذا

الشأن، فلم تكن الأفلام الجديدة من هوليوود متاحة في فرنسا منذ زمن الاحتلال الألماني في عام ١٩٤٠، وعندما ظهرت هذه الأفلام في باريس ما بعد الحرب، رأى نقاد مثل نينو فرانك فيها دليلاً على حساسية جديدة، أطلق عليها "الفيلم نوار"، ووضع تناقضاً بينها وبين أفلام هوليوود من الجيل الأقدم، ومخرجين مثل جون فورد. وحمل استخدام فرانك لمصطلح الفيلم نوار تداعيات وارتباطات مع الأفلام الفرنسية "السوداء" خلال الثلاثينيات، مثل فيلمي مارسيل كارنيه (١٩٠٩-١٩٩٦) "فندق الشمال" (١٩٣٨) و"انبلاج الفجر" (١٩٣٩)، بالإضافة إلى سلسلة كتب "السلسلة السوداء" من تأليف مارسيل دوهاميل. والدراسة الطويلة الأولى عن الفيلم نوار هي "بانوراما الفيلم نوار الأمريكي" التي كتبها ريمون بورد وإيتيّن شومتون وظهرت في عام ١٩٥٥. وبمرور الزمن شاع استخدام المصطلح في الإنجليزية، وأصبح يعنى حركة سينمائية سابقة. إن هذه المنظورات النقدية الثلاثة - تلك التي في منتصف الأربعينيات وتصف حساسية حيوية وليدة، وتلك التي في الخمسينيات وتصنع تصنيفاً لمجموعة من الأفلام ذات تقاليد خاصة، وتلك التي في الستينيات وتصف تصنيفاً تاريخياً أرسيفياً - لا يجب أن تتداخل. إن كلاً منها يتسم بوجهة نظر مختلفة ومجموعة مختلفة من الأفلام (لقد تضاعفت في منظور الستينيات) وافتراضات مختلفة أيضاً. والمنظوران الأولان يعتمدان أساساً على افتراضات حدثية، بينما يتضمن المنظور الأخير حساسية ما بعد حدثية.

وتوسع الخطاب السينمائي وأكاديميته في الستينيات أعطى الفيلم نوار الاهتمام الواسع الأول باللغة الإنجليزية. وأسهمت مقالات مهمة لكل من ريموند دورجانت في عام ١٩٧٠، وبول شريدن في ١٩٧٢، وجاني بليس

ولويل بيترسون في ١٩٧٤، في وضع أساس لاستكشاف الفيلم نوار، وطرح أسئلة مهمة مثل إذا ما كان نمطاً فيلمياً أو أسلوبياً بصرياً، بالنسبة للثقافة الأكاديمية والصحافة المتنامية في أوروبا والولايات المتحدة.

وفي عام ١٩٨١ ظهر كتاب فوستر هيرش "الجانب المظلم من الشاشة: الفيلم نوار"، ليتناول بالتفصيل السياقات التاريخية، وطرح الأشكال المهمة لهذا القالب. وبعد ثلاث سنوات، أخذ سبنسر سيلبي معالجة مناقضة في كتاب "المدينة المظلمة: الفيلم نوار"، وانتقد ما يعتبر ميلا معاصراً لوضع الأفلام في تصنيفات كبرى، وقدم تحليلاً تفصيلياً (سردياً في الأساس) لخمسة وعشرين فيلماً، مع ملاحق تاريخية ومعلومات بيبولوجرافية، لكي يوضح فكرته في ضرورة تقييم الأفلام كل على حدة.

ومنذ أواخر السبعينيات، أصبح التحليل النفسي - خاصة المتأثر بفلسفة لاكان - هو "اللغة المشتركة" في خطاب الدراسات حول الفيلم نوار، ويعبر عن نفسه في العديد من المعالجات المختلفة، وفي إحداها - كما يتبدى في مجموعة مقالات إى آن كابلان وجوان كوبيك - يعتمد التحليل النفسي على ما بعد البنوية، والنسوية، لفحص بناءات النوع داخل الأفلام. وهناك معالجة أخرى في كتاب فرانك كروتيك "في شارع خال: الفيلم نوار، النمط، الذكورية" (١٩٩١)، الذي يعتمد على بعض أدوات البنوية في دراسة النمط الفيلمي، لكي يركز على مسألة الذكورة. ومعالجة ثالثة عند توني ويليامز (١٩٨٨) الذي يطبق أعمال جايلين ستودلار عن المازوكية، على الأفلام ذات العلاقة بروايات وولريتش، كما يحاول أن ينقل مناقشة الفيلم نوار من المضمون إلى التأثير. وهذه المعالجة واضحة في العمل المعاصر حول الصدمة والقلق، وهو العمل الذي قام به إى آن كابلان وآخرون.

وبالإضافة إلى المعالجات التي تعتمد على النوع، فإن المقالات الحديثة التي تتناول التجسيد العنصرى فى الفيلم نوار قد فتحت منطقة مهمة جديدة للاستكشاف، والدراسة، مثل عدم وجود أناس ملونين فى العديد من الأفلام نوار، واستخدام هذه الأفلام لصورة عنصرية خفية تمامًا (فى الأصل: صورة بالغة التفسير - المترجم). ومثل موضوعات عديدة أخرى، فإن هذا الموضوع يقوم بوظيفة مختلفة فى الأفلام التي صنعت فى الفترة الكلاسيكية للفيلم نوار، عن الوظيفة التي يقوم بها فى أفلام النوار الجديدة. فالأفلام التي صنعت فى الفترة الكلاسيكية تدور حول أشخاص وموضوعات "إنجليزية" ونادرًا ما تشبك مع موضوعات العرق أو العنصر. ومع ذلك فإن هناك طرقًا مهمة لا تقوم بها هذه الأفلام فقط لكى تمحو أو تهمش الأشخاص الملونين، لكنها تربط أيضًا بينهم وبين ما هو غرائبى أو خطر. وعلى النقيض فإن أفلام النوار الجديدة تعالج موضوعات العرق أو العنصر بصراحة، عادة من خلال منظور متعاطف (ومناصر فى بعض الأحيان) للملونين. وهناك عدد من هذه الأفلام يعتمد على روايات لكتاب أمريكيين أفريقيين (زنوج) مثل والتر موزلى (ولد عام ١٩٥٢)، وتشيستر هايمز (١٩٠٩-١٩٨٤)، ودونالد جوينز (١٩٣٧-١٩٧٤).

انظر أيضاً:

"أفلام الجريمة"، "التعبيرية"، "النمط الفيلمي".

مزید من القراءات:

FURTHER READING

- Borde, Raymond, and Etienne Chaumeton. *Panorama du film noir américain, 1941-1953*. Paris: Editions de Minuit, 1955.
Published in English as Borde, Raymond, and Etienne Chaumeton. *A Panorama of American Film Noir, 1941-1953*. San Francisco: City Lights Books, 2002.
- Copjec, Joan, ed. *Shades of Noir: A Reader*. New York and London: Verso, 1993.
- Gorman, Ed, Lee Server, and Martin H. Greenberg, eds. *The Big Book of Noir*. New York: Carroll and Graff, 1998.
- Hirsch, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. San Diego: Barnes, and London: Tantivy Press, 1981.
- . *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-Noir*. New York: Limelight, 1999.
- Kaplan, E. Ann, ed. *Women in Film Noir*, 2nd ed. London: British Film Institute, 1998.
- Krutnik, Frank. *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. New York: Routledge, 1991.
- Luhr, William. *Raymond Chandler and Film*, 2nd ed. Tallahassee: Florida State University Press, 1991.
- , ed. *The Maltese Falcon: John Huston, Director*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995.
- Naremore, James. *More Than Night: Film Noir in its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Palmer, R. Barton. *Hollywood's Dark Cinema: The American Film Noir*. Farmington Hills, MI: Twayne, 1994.
- Silver, Alain, and James Ursini, eds. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996.
- Spencer, Selby. *Dark City: The Film Noir*. Jefferson, NC: McFarland, 1984.
- Telotte, J. P. *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*. Urbana: University of Illinois Press, 1989.

William Luhr

كتب هذا الفصل: ويليام لوهر

روبرت ميتشوم

(ولد فى بريدجبورت، كونيتيكت، فى ٦ أغسطس
١٩١٧، توفى فى ١ يوليو ١٩٩٧).

تطورت الحياة الفنية الطويلة والمثمرة والغريبة لروبرت ميتشوم فى هوليوود أساساً حول ارتباطه بالفيلم نوار. وكممثل ، كان التوتر بين تعبيره اللامبالي الحالم ونصف النائم، وهيئته القوية بمظهره الجسماني عريض المنكبين، قد ساعده على الحضور القوي فى المشاهد بينما يبدو أيضاً غائباً عنها. لقد بدا كأنه يواجه النجاح أو الفشل كما لو كان لا يبالي بهما، مما جعله مثالياً للفيلم نوار.

ترشح ميتشوم لجائزة الأوسكار عن فيلم "قصة الجندي جو" (١٩٤٥) فى دور الجندي البطولى صاحب المصير المأساوى، وبعدها وقع عقداً مع شركة "آر كيه أوه" حيث قام ببطولة عدد من أفلام النوار مثل "من الماضى" و"تقاطع النيران" (كلاهما فى عام ١٩٤٧). وحتى فى أفلام الويسترن التى صنعها آنذاك، مثل "مطارد" (١٩٤٧) و"دماء على القمر" (١٩٤٨) كان لها طابع أقرب للفيلم نوار.

وربما كان "من الماضى" هو الأكثر تمثيلاً للفيلم نوار، بالتعليق من خارج الكادر، والجو المأساوى، وإضاءة التظليل، والرجال فاقدى الرجولة،

والمرأة الفاتنة القاتلة، والتأثير القوى للمفاهيم الفرويدية حول بناء الشخصية والسر. وفي هذا الفيلم يلعب ميتشوم دور رجل يطارده ماضيه المخفى. إنه مخبر خاص سابق يتم استتجاره لكي يعثر على امرأة فاتنة، لكنه يقع في حبها مما يؤدي به إلى منحدر القتل والخيانة والموت. ولأنه فشل في بناء حياة جديدة، فإنه يخطط لموته هو ذاته. وكان تجسيد ميتشوم لهذا الرجل الذي يفقد كل ما هو مهم بالنسبة له من بين أكثر أدواره بلاغة.

اشتهر ميتشوم في الحياة العادية بالتمرد، مما أدى للقبض عليه لإحرازه ماريجوانا في عام ١٩٤٨، وهو ما بدا ممتزجاً مع أدواره القائمة. وتعززت هذه الصورة بواسطة مهارته في أداء أدوار الأشرار المعقدين نفسياً والذين يتسمون بالعناد والظلال، في أفلام مثل "ليلة الصيد" (١٩٥٥)، "كيب فير" (١٩٦٢)، وفي المسلسل التلفزيوني "قاتل في العائلة" (١٩٨٣). وهناك صورة مناقضة لم يتم الالتفات لها كثيراً، قام فيها ميتشوم بأدوار شخصيات مسئولة اجتماعياً مثل أفلام "تقاطع النيران"، و"العدو في الأسفل" (١٩٥٧)، و"أطول يوم" (١٩٦٢)، والمسلسل التلفزيوني الشهير "رياح الحرب" (١٩٨٣).

وبعد فترة طويلة من نهاية عصر الفيلم نوار، أسهم في إعادة إحياء الفيلم نوار الجديد في السبعينيات، ليلعب دور المفتش السري فيليب مارلو في "وداعاً يا محبوبتي" (١٩٧٥) و"النوم الكبير" (١٩٧٨)، وكانت هذه الأفلام إعادة صنع لأفلام نوار الكلاسيكية كان من الممكن أن يقوم ميتشوم ببطولتها قبل ثلاثين عاماً. وبحلول السبعينيات، كان حضوره في أحد الأفلام يجلب معه إحياءات من الفيلم نوار. وبينما كان ضيفاً على برنامج "ليلة السبت على الهواء" في عام ١٩٨٧، قدم محاكاة ساخرة لصورته في أفلام النوار. وبرغم

أنه كان أحياناً يتم السخرية منه لأدائه الأدوار كما لو كان نصف نائم، فإنه طور بصمة خاصة لأدوار متنوعة وذات ظلال عديدة.

مشاهدات مقترحة:

"قصة الجندي جو" (١٩٤٥)، "مطارِد" (١٩٤٧)، "من الماضي" (١٩٤٧)، "تقاطع النيران" (١٩٤٧)، "ليلة الصيد" (١٩٥٥)، "طريق الرعد" (١٩٥٨)، "بيت من التل" (١٩٦٠)، "كيب فير" (١٩٦٢)، "الدورادو" (١٩٦٦)، "وداعاً محبوبتي" (١٩٧٥)، "قاتل في العائلة" (مسلسل تلفزيوني، ١٩٨٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Belton, John. *Robert Mitchum*. New York: Pyramid, 1976.

Eells, George. *Robert Mitchum: A Biography*. New York: Franklin Watts, 1984.

Mitchum, Robert. *Mitchum: In His Own Words*, edited by Jerry Roberts. New York: Limelight, 2000.

Roberts, J. W. *Robert Mitchum: A Bio-bibliography*. Westport, CT: Greenwood, 1992.

Server, Lee. *Robert Mitchum: "Baby, I Don't Care."* New York: St. Martin's, 2001.

William Lubr

ويليام لوهر

أنطونى مان

(ولد فى سان دييجو، كاليفورنيا، فى ٣٠ يونيو
١٩٠٦، توفى فى ٢٩ أبريل ١٩٦٧).

برغم أن شهرة أنطونى مان كمخرج تقوم أساساً على أفلام الويسترن العنيفة المعقدة التى أخرجها فى الخمسينيات من بطولة جيمس ستوارت، فإن أسلوبه تبلور فى الأربعينيات مع سلسلة من أفلام النوار المهمة. وكانت هذه الأفلام بتصويرها الكلاسيكى الذى يشعر بالذوار أحياناً، وجوها الذى يخيم عليه الشر، وشخصياتها المعذبة العنيفة، تستبق أعماله التالية. أما أفلامه الويسترن الملونة فى الخمسينيات، وملاحمه التاريخية فى الستينيات، فقد تم تصويرها بقدر أكبر من التنوع وإحساس أكبر بالمناظر الطبيعية. وعادت إلى الماضى فى موضوعات التاريخ، لكنها كانت تشارك أفلامه النوار فى الجو المعاصر الذى يعيش فيه رجال يسيطر عليهم الصراع والقلق.

بدأ مان حياته الإخراجية فى الأربعينيات بصنع أفلام حرف (ب) أتاحت له ميزانيتها المتواضعة حرية إبداعية أكبر، وخاصة فى الأعمال التى كان مدير تصويرها جون ألون، وفيها طور مان أسلوباً بصرياً مميزاً يستخدم بكثافة أجواء القتامة التى تسيطر على كل شئ، والضوء المنقطع، والتكوين البعيد عن المركز، وزوايا الكاميرا التى تفقد الاتزان، فى صور معقدة النسيج.

وكانت هذه الصور قوية كعنصر مكون للأفلام كما كانت شخصياتها وقصصها. وعادة ما تنفجر أفلام مان في نوبات من الألم العنيف بما يجعل الجمهور عاجزاً عن التنفس. هناك مثلاً لقطة مفاجئة منخفضة الزاوية في فيلم "وينشستر ٧٣" (١٩٥٠) يظهر فيها ستوارت وهو يقبض بأصابع يده على وجه الرجل الشرير، إن الوحشية القائلة التي تظهر على وجه ستوارت المنقلص تشير إلى أن هناك فرقاً بين هذا "البطل" وبين الشرير.

وربما كان فيلم "رجال تى" (أو "رجال وزارة المالية") (١٩٤٧) هو أكثر أفلام النوار تميزاً من بين الأفلام التي أخرجها مان، وهو يتناول عملاء سريين من وزارة المالية يقومون بالتحريات حول عصابة تزوير. وهناك مشاهدان يفصحان عن كثير من تقنيات مان المكثفة، في الأول يسجن أحد رجال العصابة مرشداً في غرفة بخار ليشويه حتى الموت، وفي لقطة واحدة نرى الضحية المحاصر الخائف ينشب أظافره في نافذة الغرفة بينما يراقبه قاتله الساذى بهدوء من الناحية الأخرى للنافذة على بعد بوصة واحدة فقط. وفي المشهد الثانى، يراقب عميل وزارة المالية فى ألم عاجز بينما يتم قتل زميله وصديقه المقرب. إن هذين المشهدين يركزان على القرب المادى، والرعب المكبوت، والألم النفسى العاجز، والسادية التي تسود فى عالم مان الضيق الذكورى حيث يقيم خصوم تسيطر عليهم المرارة.

اشتهر فيلم "رجال وزارة المالية" بأسلوبه التسجيلى حول قضية حقيقية. والراوى الذى نراه - على عكس الرواة المعذبين فى الكثير من أفلام النوار - يتحدث بنبرة حماسية تشبه الجرائد السينمائية، وهو يطرئ على مآثر وزارة المالية. وتبدو لقطات الوزارة كأنها تنتمى لفيلم مختلف آخر، فهى ساطعة الإضاءة، وبزاوية تصوير أمامية صريحة، مع مشاهد خارجية لمعالم

من إدارات العاصمة واشنطن. وتلك اللقطات تختلف تمامًا عن لقطات عالم المجرمين، بإضاءة تشبه الكوابيس، وصور مظلمة ترتبط كلاسيكيًا بالفيلم نوار. وهذان الأسلوبان يقدمان تناقضًا داخل الفيلم، ويستبقان المناظر الطبيعية المفتوحة التي سوف تظهر في أفلام الويسترن والملاحم التي سوف يخرجها مان في الفترة اللاحقة. وبرغم اتساع طابع هذه الأفلام الأخيرة، فإن عالمها القمعي تخيم عليه صراعات وعذابات ذكورية عقيمة لا تنتهى، وتظل مشابهة لأفلام النوار التي صنعها مان.

مشاهدات مقترحة:

"يائس" (١٩٤٧)، "على خط السكك الحديدية" (١٩٤٧)، "رجال وزارة المالية" (١٩٤٧)، "صفقة خاسرة" (١٩٤٨)، "سار مع الليل" (لم يذكر فى العناوين، ١٩٤٨)، "حدث على الحدود" (١٩٤٩)، "وينشستر ٧٣" (١٩٥٠)، "المهماز العارى" (١٩٥٣)، "رجل من الغرب" (١٩٥٨)، "السيد" (١٩٦١)، "سقوط الإمبراطورية الرومانية" (١٩٦٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Basinger, Jeanine. *Anthony Mann*. Boston: Twayne, 1979.
- Kirses, Jim. *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*. London: British Film Institute, 2004.
- Smith, Robert. "Mann in the Dark." *The Film Noir Reader*, edited by Alain Silver and James Ursini, 167-173. New York: Limelight Editions, 1996.
- White, Susan. "t(he)-men's room." *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*, edited by Peter Lehman, 95-114. New York and London: Routledge, 2001.
- Wood, Robin. "Man(n) of the West(ern) " *CineAction*, no. 46 (June 1998): 26-33.

William Lubr

ويليام ليهر

الفيلم الخام "Film Stock"

فى عام ١٨٨٩، أدخلت شركة إيسْتَمَان كوداك بكرة فيلم شفاف ومرن، مصنوع من مادة بلاستيكية تدعى سليولويد. وأنقن الكيميائيون فى الشركة فيلم السليولويد الذى تم اختراعه وتسجيله فى عام ١٨٨٧ بواسطة القس هانيبال جوديون. وفى عام ١٨٩١ قام دابليو كيه إل ديكسون (١٨٦٠-١٩٣٥)، الذى كان يعمل لدى توماس أديسون (١٨٤٧-١٩٣١)، بتصميم أول كاميرا سينمائية تحمل اسم كاينيتوجراف، كانت تستخدم فيلم السليولويد الخام لشركة كوداك. وبحلول عام ١٩١١، كانت كوداك تصنع ما يزيد عن ٨٠ مليون قدم من الفيلم الخام كل عام لصناعة السينما، واستمرت الشركة فى كونها المصدر الأكبر للفيلم الخام على مستوى العالم طوال القرن العشرين. ومع ظهور عصر التقنيات الرقمية فى القرن الواحد والعشرين، تطورت كوداك لتنتج المعدات الرقمية لصناعة الأفلام وعرضها. (ملاحظة من المترجم: فى عام ٢٠١٢ اضطرت شركة كوداك لإعلان إفلاسها، بعد أن اتضح أنها تأخرت فى مواكبة التقنيات الرقمية، بالمقارنة مع شركات يابانية أخرى).

قاعدة الشريط والمستحلب

يتركب شريط السليولويد من قاعدة شفافة مرنة، مغطاة بطبقة جيلاتينية (المستحلب)، تحتوى على ملايين من الحبيبات الدقيقة الحساسة للضوء. وعندما يتعرض الفيلم للضوء مع انفتاح الغالق أمام العدسة، تقوم هذه

الحبيبات بامتصاص الضوء، وتكون صورة كامنة غير مرئية للعين المجردة. بعد ذلك يتم التعامل مع الفيلم بكيمياويات التحميص (أو التطهير)، وبذلك فإن الأجزاء التي تعرضت للضوء تصبح مرئية في صورة سلبية للمشاهد الأصلي، حيث تكون المناطق المضاءة والمظلمة معكوسة. ثم يتم "تثبيت" الفيلم، حيث تزال الحبيبات التي لم تتعرض للضوء لمنع مزيد من التعرض للضوء. بعد ذلك يُطبع الفيلم بتمرير الضوء من خلاله ليسقط على شريط ثانٍ من الفيلم، ليخلق فيلمًا موجبًا صالحًا للعرض.

وكان الفيلم الخام المبكر يصنع من مادة نيترات السليولوز، وهو مادة بلاستيكية قابلة للاشتعال بشكل هائل، فهي تحترق بسرعة، حتى في عدم وجود هواء، وتطلق غازات سامة ومتفجرة. ومن المعروف عنها أنها تشتعل تلقائيًا، وكان على المصورين أن يكونوا شديدي الحرص في استخدام وتخزين الفيلم المصنوع من النيترات، فشرارة واحدة من سيجارة قد تؤدي إلى إضرار النيران في عمل يوم كامل. وفي عام ١٨٩٧ اندلعت النيران في دار عرض فرنسية كانت تعرض فيلمًا مصنوعًا من مادة النيترات، مما أدى إلى مصرع ما يزيد على ١٨٠ شخص. وفي عام ١٩١٤، بدأت النيران في مصنع لصناعة الفيلم الخام، فدمرت عشرة مباني. وقامت كوداك بإدخال الفيلم الخام المقاوم للنيران، والمصنوع من مادة ثلاثة أسيتات السليولوز، والمعروف أيضًا باسم "أسيتات الأمان"، وذلك في عام ١٩٠٩، لكن صناعة السينما لم تستجب لهذا الشريط الذي كان أقل مرونة، وأصعب في القطع، ويستهلك بأسرع مما يحدث مع فيلم النيترات، واستمرت الاستوديوهات في استخدام السليولويد الأكثر قابلية للاشتعال، حتى قدمت شركة كوداك الفيلم الآمن المحسن في عام ١٩٤٨.

وكانت بعض من كاميرات السينما الأولى تستخدم فيلم خام ورقياً. وتشير الدلائل إلى أنه في حوالى عام ١٨٨٣ قام المصور الفوتوغرافى الفرنسى لوى لوبرينس (١٨٤٢-١٨٩٠) بصنع وتجريب كاميرا ذات عدسة واحدة تستخدم فيلماً سلبياً ورقياً. وقبل عام ١٩١٢، قدمت شركة "كينورا" كاميرا للهواة وأداة للعرض يستخدمان فيلم خام ورقياً بطريقة كتب تقليب الصفحات بسرعة.

المقاس والسرعة (الحساسية)

يوجد الفيلم الخام بالعديد من المقاسات، أو المقياس عرضها، والمقاسات العرض تعرض صورة أوضح، بينما صورة المقاس الأصغر تكون ذات حبيبات. واستخدمت بعض المقاسات التجريبية فى صناعة السينما طوال تاريخها، لكن المقاسات الأكثر شيوعاً وماتزال تستخدم حتى اليوم هى ٣٥ مم، ١٦ مم، ٨ مم، سوبر ٨ مم، ٧٠ مم.

ومقاس ٣٥ مم، الذى استخدم فى كاميرات كاينيتوجراف أديسون، أصبح سريعاً هو المقاس الشائع فى أنحاء العالم. كما أن الأخوين لومير: أوجست (١٨٦٢-١٩٥٤) ولوى (١٨٦٤-١٩٤٨)، استخدموا أيضاً فيلم ٣٥ مم فى كاميرا سينماتوجراف الخاصة بهما. وفى عام ١٩٢٩، أعلنت الأكاديمية الأمريكية لفنون وعلوم الصور المتحركة أن ٣٥ مم هو المقاس المعيارى لصناعة السينما، وأصبح هو المقاس التجارى الشائع منذ ذلك الحين.

وبسبب سرعة اشتعاله، وعمليات التحميص والطبع على مرحلتين، فإن مقاس ٣٥ مم لم يكن هو الإمكانية العملية لسينما الهواة، وفى عام ١٩١٤ بدأت شركة كوداك بتجريب فيلم مصنوع من الأسيتات مقاس ١٦ مم بدور

فى الكاميرا مرتين من خلال طريقة عكس دوران الشريط، مما يصنع صورة موجبة ليست هناك حاجة لطبعها من صورة سالبة. وكان هذا الفيلم مصمماً فى مقاس ١٦ مم حتى لا يمكن قص شريط ٣٥ مم إلى نصفين واستخدامه فى الكاميرا، ولم تطرح كوداك المقاس الجديد إلا بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، وذلك فى يوليو عام ١٩٢٣. وفى عام أنتجت شركة أفلام كوداك التعليمية، وهى من فروع كوداك، أفلاماً ١٦ مم لاستخدامها فى الفصول الدراسية حول موضوعات دراسية مختلفة. وفى أواخر العشرينيات، بدأت الاستوديوهات فى إعادة طبع الأفلام التجارية من مقاس ٣٥ مم على شرائط ١٦ مم وبيعها للعرض المنزلى. لكن مقاس ١٦ مم لم يصبح شائعاً جماهيرياً وتجارياً حتى الحرب العالمية الأولى، عندما استخدم فى التدريب العسكرى، والتعليم، والترفيه. كما بدأت الشركات الطبية والصناعية فى استخدامه لأغراض بحثية.

ومنذ العشرينيات، قام السينمائيون الطليعيون والتجريبيون المستقلون فى استخدام مقاس ١٦ مم لأغراض فنية واحترافية. ومن بين أفلام ١٦ مم المهمة من هذا النوع: "الرجل والكاميرا السينمائية" (١٩٢٩) لـديجا فيرتوف، "شيكات ما بعد الظهيرة" (١٩٤٣) لمايا ديرين، "الطول الموجي" (١٩٦٧) لمايكل سنو، "المغنى المتجول" (١٩٩٢) لـروبرت رودريجز. وفى عام ١٩٣٢ أدخلت شركة كوداك مقاس ٨ مم، الذى يستخدم نفس طريقة التظهير كما فى مقاس ١٦ مم، لكن تكاليفه تصل إلى الثلث. لقد استخدمت كاميرات ٨ مم الفيلم الخام مقاس ١٦ مم الذى يدور فى الكاميرات مرتين، ويستخدم نصف الفيلم فى كل مرة، ثم يتم قص الشريط إلى نصفين، ويتم لصق النصفين معاً (الواحد وراء الآخر - المترجم). وأثار فيلم ٨ مم (الذى

أطلق عليه أحياناً "ثمانية مزدوج") الإعجاب الكبير فى سوق السينما المنزلية، وكان هذا المقياس يستهدف العائلات ذات الدخل المتوسط، وخططت شركة كوداك لاستراتيجيات تسويق تؤكد على وظيفة "التسجيل العائلى" لمقاس ٨ مم. وكاميرا زابرودر الشهيرة، التى سجلت وقائع اغتيال جون إف كينيدي فى عام ١٩٦٣، كانت تستخدم فيلماً من مقاس ٨ مم. وفى عام ١٩٣٥ ظهر الفيلم الخام الملون كوداكروم فى كل من مقاسى ٨ مم و ١٦ مم، وخلال الخمسينيات أصبحت السينما المنزلية الملونة فائقة الشهرة.

كانت الخطوة المهمة التالية فى الفيلم الخام فى عام ١٩٦٥، مع طرح فيلم سوبر ٨ مم، وجاء هذا المقياس الجديد مقسوماً جاهزاً ويتم تحميله فى الكاميرا فى علبة جاهزة، وشريط سوبر ٨ مم يمكنه أن يعرض صورة تزيد بمقدار ٥٠ فى المائة عن الشريط ٨ مم العادى، بسبب اختزال حجم منطقة الثقب التى تعشق فى التروس. وبنهاية الستينيات، كانت معظم شركات تصنيع الفيلم الخام قد أوقفت إنتاج فيلم ٨ مم العادى تماماً. واستخدم جيم جارموش فيلم سوبر ٨ مم فى "عام الحصان" (١٩٩٧) الذى يسجل للجولة الموسيقية لكل من نيل يانج وفرقة كريزى هورس.

أما فيلم مقاس ٧٠ مم، الذى يعرض صورة ذات دقة فائقة الجودة، فقد أصبح شائعاً فى الاستخدام التجارى فى منتصف الخمسينيات وخلال الستينيات. وهذا الفيلم الخام عندما يستخدم فى الكاميرا فإن مقياسه الطبيعى يكون بعرض ٦٥ مم، لكن الصورة السلبية تطبع على فيلم ٧٠ مم لكى يسمح بست قنوات للصوت المحيط. وهذا المقياس من الشاشة العريضة، والصورة الواضحة، والصوت فائق الجودة، كان مثاليًا لملاحم مثل "بن هور" (١٩٥٩)، "كليوباترا" (١٩٦٣)، "لورانس العرب" (١٩٦٢). وكان ظهور

الفيلم الخام من مقاس ٣٥ مم ذى الحبيبات الدقيقة، وأنظمة شرائط الصوت الرقمية، سببا فى أفول استخدام مقاس ٧٠ مم فى التسعينيات، والقليل من الأفلام يصنع اليوم من هذا المقاس، لكن هناك تنوعاً أفقياً منه يستخدم الآن فى أفلام "إيماكس".

أما سرعة (حساسية) الفيلم الخام فإنها تؤثر أيضاً على جودة الصورة المعروضة. والفيلم الخام ذو السرعة البطيئة أقل حساسية للضوء المنعكس، لذلك فإن من الضروري استخدام مصادر ضوئية أكثر سطوعاً خلال التصوير لصنع صور أدق. كما أن الفيلم الخام الأبطأ يخلق أيضاً تناقضاً أقل بين مناطق الضوء والظلام داخل الكادر. والفيلم الخام السريع عادة فى الأفلام التسجيلية، وفى الأماكن التى تكون فيها إمكانات الضوء محدودة، وفى الأفلام الروائية التى تحاول أن تقتنص إحساساً تسجيلياً حاداً وقوياً. وقد استفاد الفيلم نوار - النمط الفيلمي الشائع خلال الأربعينيات - من تقنية الفيلم الخام الأسرع لاقتناص الظلال الحادة، والشوارع الممطرة المظلمة خلال الليل. ويعطى الفيلم الخام قيمة رقمية طبقاً لمعايير السرعة التى أسستها "آسا" (ASA) (رابطة المعايير الأمريكية) والتى أصبحت أساساً لنظام السرعات فى نظام "أيزو" (ISO) (المنظمة العالمية للمعايرة). وهى المستخدمة حالياً فى كل أنحاء العالم. ومضاعفة القيمة الرقمية تعنى مضاعفة سرعة الفيلم، فالفيلم الخام ٨٠٠ هو ضعف سرعة الفيلم الخام ٤٠٠.

الأبيض والأسود، والألوان

حتى عام ١٩٢٥، كانت أستوديوهات هوليوود تستخدم الفيلم الخام السالب "الأورثوكروماتى" لشركة كوداك، وكان حساساً فقط للضوء الطبيعى الساطع، لذلك كان من الضروري استخدام مصابيح فوق بنفسجية قوية خلال

التصوير. وكان يسجل فقط الضوء الأزرق، لذلك فإن كل ما يحمل لوناً أحمر يظهر على الفيلم كأنه أسود، وهو ما فرض مشكلة على الممثلين والممثلات، فجوهرهم ذات لون الجلد الطبيعي كانت تظهر أغمق على الشاشة من طبيعتها. لذلك بدأ استخدام ماكياج أبيض ثقيل على معظم الشخصيات السينمائية. وفي عام ١٩٢٢ قام روبرت فلاهرتى بتصوير فيلمه التسجيلي "تانوك من الشمال" على فيلم خام أورثوكروماتى، أكد على جمال منظر طبيعي قاسٍ خالٍ من الألوان.

وفي عام ١٩٢٢ ظهر الفيلم البانكروماتى الذى كان حساساً لكل الألوان، وأصبح متاحاً للتصوير بالأبيض والأسود، وأصبحت الصورة أكثر طبيعية وذات درجات عديدة. لكن صناعة السينما كانت مترددة فى تغيير الفورمات الذى اعتادت عليه، معتقدة أن الفيلم الأورثوكروماتى كان "جيداً" بما يكفى ليلائم أغراضه. وفي عام ١٩٢٦، قام فلاهرتى بتصوير فيلم "موانا" التسجيلى الذى يحتوى على مناظر مدارية ثرية، مستخدماً الفيلم البانكروماتى، مما أفتتح هوليوود بالتغيير، ليتوقف تصنيع الفيلم الأورثوكروماتى فى عام ١٩٣٠.

وتحقق اللون فى السينما المبكرة من خلال طرق التلوين والصبغ فى مرحلة ما بعد التصوير. والتلوين يتضمن وضع لون أو أكثر على مناطق معينة من الفيلم الخام يدوياً. وبدأت هذه الممارسة مبكراً فى عام ١٨٩٥، فى فيلم أديسون "رقصات الثعبان"، حيث امرأة ترقص فى دوائر بينما رداؤها وشاحها يغيران الألوان كما لو كان ذلك بمفعول السحر. وكانت طريقة أديسون البدائية فى التلوين صعبة على العينين، لكن استخدام الطبع "بالاستنسيل" تم إتقانه فى عام ١٩٠٥ مما خلق دقة أكبر قليلاً فى توزيع

اللون على السليولويد. واستخدم جورج ميليس (١٨٦١-١٩٣٨) طريقة التلوين في "حلم الفلكي" (١٨٩٨)، والنسخة الأولى من "رحلة إلى القمر"، كما احتوى فيلم "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣) على مشاهد تم تلوينها، بما في ذلك طلقة الرصاص المصوبة إلى الجمهور في المشهد الأخير.

أما طريقة الصبغ فهي تطبع لوناً على كل الفيلم الأبيض والأسود. وبحلول عام ١٩٢٠ كان يزيد عن ٨٠ في المائة من أفلام هوليوود الروائية الطويلة تستخدم الصبغ لكي تجسد أماكن أو مواقف أو عواطف معينة، اللون العنبري على سبيل المثال للنهار أو اللقطات الداخلية، والأزرق لليل، والأحمر لمشاهد المعارك. وفي عام ١٩٢١ بدأت شركة كوداك في تصنيع أفلام خام جاهزة الصبغ في تسعة ألوان مختلفة. وبعد ظهور تقنية الصوت في عام ١٩٢٧، توقف التلوين والصبغ مؤقتاً لأنهما يتداخلان مع شريط الصوت الذي يمضى جنباً إلى جنب شريط الصورة على السليولويد. وتم علاج هذه المشكلة في عام ١٩٢٩، واستمرت هوليوود في تلوين وصبغ الفيلم الخام حتى أتقنت تقنيات التصوير الملون المعقدة، وعلى سبيل المثال فإن المقدمة الإعلانية لفيلم "عروس فرانكينشتاين" (١٩٣٥) تم تصويرها على فيلم خام مصبوغ بالأخضر.

وتم تجريب عشرات من العمليات في العقد الأول من القرن العشرين لاقتناص لون واقعي على الفيلم، لكن معظمها لم يكن جيداً وتم التخلي عنها. واخترعت تقنية تكنيكلر في عام ١٩١٧ بواسطة هيربرت توماس كالموس (١٨٨١-١٩٦٣) ودانييل إف كومستوك، وأصبحت هذه التقنية أخيراً هي السائدة في هوليوود. وكانت النسخة الأولى من هذه التقنية تستخدم الطبع المزدوج لصورتين ملونتين (واحدة خضراء، والأخرى حمراء) على الشاشة

فى وقت واحد. وكانت هذه العملية باهظة التكاليف بحيث يصعب استخدامها فى فيلم روائى طويل بأكمله، لكن مشاهد التكنيكلر فى أفلام الأبيض والأسود سرعان ما أصبحت "موضة" فى هوليوود، مثل فيلم سىسل بى دى ميل "الوصايا العشر" (١٩٢٣).

وفى عام ١٩٣٢ قدمت كوداك فيلمًا خامًا تكنيكلر، قادرًا على نسخ طيف معقول من درجات الألوان، باستخدام عملية من ثلاثة ألوان. فمن خلال ثلاثة شرائط أبيض وأسود تدور معًا فى الكاميرا، يتم تسجيل الصورة الملونة بفضل الخصائص الخضراء والزرقاء والحمراء لها على كل من شرائط النيجاتيف الثلاثة الحساسة للون، ومن هذه الشرائط السالبة، يتم طبع ثلاث شرائط تستخدم لنقل الصور إلى شريط واحد. وكان والت ديزنى من أوائل السينمائيين الذين قاموا بتجريب هذه العملية فى فيلم "زهور وأشجار" (١٩٣٢)، وهو أول فيلم تحريك قصير ملون بالكامل.

وخلال الحرب العالمية الثانية، أنتج الألمان شريطًا سالبًا واحدًا حساسًا للألوان، ما يزال مستخدمًا حتى اليوم. وهذه العملية تستخدم ثلاث طبقات من المستحلب الفوتوغرافى، تعرف باسم "تراي باك"، يتم وضعها على قاعدة سليولويد واحدة. إن العين تدرك أطوالاً موجية مختلفة من الضوء كألوان من الطيف. وهناك مواد كيميائية خاصة حساسة فقط لمجموعة محددة من الأطوال الموجية للضوء، بما يسمح لصورة من لون مختلف أن يتم اقتناصها على كل طبقة من الفيلم (زرقاء، وخضراء، وحمراء)، وهذه الصورة المجمعّة يتم تظهيرها بطريقة تشبه كثيرًا الفيلم الأبيض والأسود، وتكون سالبة، لذلك فإن الألوان تكون معكوسة حتى يتم طباعتها فى النسخة الموجبة. وبحلول عام ١٩٥٣، كانت هذه العملية قد تأسست فى صناعة السينما، لتختفى فى عام ١٩٥٥ عملية الثلاثة شرائط تمامًا.

انظر أيضاً:

"التصوير السينمائي"، "اللون"، "الإضاءة"، "التكنولوجيا".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Collins, Douglas. *The Story of Kodak*. New York: Abrams, 1990.
- Happé, L. Bernard. *Basic Motion Picture Technology*. 2nd revised ed. New York: Hastings House, 1975.
- Kartelle, Alan. *Home Movies: A History of the American Industry, 1897-1979*. Nashua, NH: Transition, 2000.
- Limbacher, James L. *Four Aspects of the Film*. New York: Brussel & Brussel, 1969.
- McKee, Gerald. *Film Collecting*. South Brunswick, NJ: Barnes, 1978.

Erin Foster

كتبت هذا الفصل: إيرين فوستر

الدراسات السينمائية "Film Studies"

منذ البداية، شجعت السينما المناقشة والجدال حول إذا ما كانت تقنية، وظاهرة اجتماعية، وأداة سياسية، وخطرًا أخلاقيًا، وفنًا. وحدثت المناقشات الأولى خارج الأوساط الأكاديمية. وبدءًا من مخرجين مهمين مثل سيرجي إيزنشتين (١٨٩٨-١٩٤٨)، وفسيفولد بودوفكين (١٨٩٣-١٩٥٣)، ومايا ديرين (١٩١٧-١٩٦١)، إلى مفكرين انتقائيين ونقاد اجتماعيين مثل سيجفريد كراكور، وجون جريرسون (١٨٩٨-١٩٧٢)، وأندريه بازان، بدأت بناءات من المعرفة تتطور سوف تشكل نقطة انطلاق لدراسة أكاديمية للسينما فى السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية، خاصة الستينيات.

وأسس هؤلاء الرواد أيضًا تقاليد التعليق على الأفلام التى استمرت مستقلة من الدوائر الأكاديمية، وتتمثل اليوم فى انتشار مقالات نقدية تتبع وصفة جاهزة، وكتابات سيرة الحياة، ومقالات عن شخصيات، وإحصائيات شباك التذاكر، وهذه الأشكال الجماهيرية للتعليق على الأفلام تهدف أساسًا لدعم الأشكال السائدة لصناعة الأفلام الروائية الطويلة، ومساعدة مستهلكى الترفيه على اختيار الأفلام. وقد اختفى عاشق السينما المخلص ليحل محله كاتب الصحافة السينمائية المحترف، والدارس الأكاديمي، برغم أنه يمكنك أن تجد فى هذين المجالين شغفًا بفن وسياسات السينما.

السينما كفن وتقاليد النزعة الإنسانية

كان بروز الدراسات السينمائية فى الجامعات يسعى إلى تبرير ذاته بدرجة أقل على أساس أن السينما سلعة يتم استهلاكها بواسطة إرشاد النقاد والصحفيين السينمائيين، وبدرجة أكبر على أساس أن السينما شكل فنى وموضوعاً ثقافياً يجب فهمه باعتبار سماته الشكلية وآثاره الاجتماعية. واستقرت الدراسات السينمائية فى الدوائر الأكاديمية فى عشية الاهتمام الهائل بسينما الفن الأوربية، الذى نشأ خلال فترة ما بعد الحرب على أيدي سينمائيين مثل روبرتو روسيليني (١٩٠٦-١٩٧٧)، إنجمار بيرجمان (ولد عام ١٩١٨)، أكيرا كيروساوا (١٩١٠-١٩٨٨)، فرانسوا تروفو (١٩٢٣-١٩٨٤)، جان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠)، كلود شابرول (ولد عام ١٩٣٠)، ميكلائجلو أنطونيوني (ولد عام ١٩١٢)، كينجى ميزوجوشى (١٨٩٨-١٩٥٦)، وآخرين. وأوضحت أفلامهم أن الأفلام الروائية الطويلة يمكن أن تعالج نفس الموضوعات التى يعالجها الأدب والفنون البصرية، مثل الاغتراب، والظلم الروحي، والذاكرة التاريخية، والتجريب الشكلى. وفى الحقيقة أن الدراسات السينمائية ظهرت فى أغلب الأحوال كموضوع أكاديمي فى أقسام العلوم الإنسانية. وكان هناك منهج فى الاتصالات - ما يزال مستمراً - باعتبارها تخصصاً فى مجال العلوم الاجتماعية، لكن مع التركيز على العوامل المؤسسية، وعلى التحليل الكمي للصناعات، وعلى جمهور الأفلام، والتلفزيون، ووسائط الإعلام الأخرى، ولم يكن تحليل المضمون يحقق بما يكفى نفس الأهداف التى حققتها المعالجات الخاصة بالدراسات الإنسانية، التى أكدت على تفسير أفلام محددة، ووضع نظريات للسينما كشكل فنى كموضوع ثقافى. وبالنسبة لمعظم دارسى السينما، فإن قضايا المنظمة

الصناعية، والتأثيرات الاجتماعية القابلة للقياس، أخذت موقعًا ثالثًا لقضايا البناء السينمائي، والأسلوب، والمعنى.

تتم معاملة السينما كفن مثلها مثل الأدب والتصوير التشكيلي والنحت، وهي تخضع للدراسة فيما يخص الذوق، والتميز، والتفسير. ويعنى تذوق السينما فهم ما يميزها كوسيط فنى عن الفنون الأخرى، ثم التمييز بين عدد لا يحصى من الأفلام التى تجسد الطبيعة المميزة للوسيط. كما أن التمييز بين الأفلام بوضعها فى مجموعات من أنواع مختلفة يتيح المقارنة والتباين بما يتجاوز مستوى فيلم واحد فقط. ومن بين أهم المجموعات، (١) سينما هوليوود الكلاسيكية من "جراند هوتيل" (١٩٣٢) حتى "سبارتاكوس" (١٩٦٠)، (٢) أفلام الاستوديوهات أو الشركات، مثل مقارنة أفلام شركة "إم جى إم" بأفلام شركة إخوان وارنر على سبيل المثال، (٣) أفلام الأنماط الفيلمية، (٤) صناعات السينما القومية (البريطانية، الفرنسية، الإيطالية، الإيرانية، على سبيل المثال، مع التركيز عادة على فترات خاصة محددة بسبب إنجاز مهم)، (٥) سينما مخرج سينمائي محدد (أو مؤلف) مثل جون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣)، ديفيد لينش (ولد عام ١٩٤٦)، أنيس فاردا (ولدت عام ١٩٢٦). وكل اختيار لمجموعة يتم دعمه من المبادئ المنهجية المخصصة لتسهيل فهم هذا النوع من السينما، من مفهوم مونتاج الاستمرارية فى سينما هوليوود الكلاسيكية إلى مفهوم الأسلوب الإخراجى فى دراسات "سينما المؤلف".

كان التفسير - أو النقد - السينمائي فى البداية يدور حول الاهتمام بالتفاصيل التى توضح كيف أن الأفلام تعطى المعنى بوسائل سينمائية. وعلى سبيل المثال فإن المناظر الطبيعية كانت عنصرًا دالًا مهمًا فى أفلام

الويسترن، بينما كان أسلوب المونتاج القافز فى أفلام جان لوك جودار الأولى، مثل "اللاهث" (١٩٦٠)، تؤكد أنها جزء جوهري من محاولته لإعادة ابتكار الأسلوب الكلاسيكى لأفلام هوليوود. وبالمثل كان أنطونيونى يوصل الاغتراب من خلال الميزانسين، أى من خلال الطريقة التى يضع بها الشخصيات فى المكان ويحركهم خلاله، لكى يوحى بعزلتهم كل عن الآخر (على سبيل المثال، بالنظر إلى خارج الكادر أو فى اتجاهات مختلفة).

وعلى مستوى أكثر تجريدًا، فإن فن السينما أصبح يتم تعريفه من خلال المونتاج كعنصر جوهري فيه، حيث إنه يتيح للقطتين مختلفتين أن تصنعا انطباعًا جديدًا أو فكرة جديدة ليسا موجودين فى أى من اللقطتين، أو من خلال الالتقاطة الطويلة وقدرة السينما على تسجيل حدث مستمر عبر الزمن. ومن خلال الجدل حول فضائل الاستراتيجيات المختلفة لمخرجين محددين، حاول النقاد أن يفهموا ليس فقط تعقيد فيلم بعينه أو مجموعة محددة من الأفلام، ولكن فهم السينما ذاتها. وأوحى السؤال العام "ما هى السينما؟" بإجابات هى التى شكلت فيما بعد ما يعرف بنظرية السينما.

لقد كانت محاولة تطوير فهم منهجى للسينما قديمة قدم السينما ذاتها. وعندما وضعت هذه المحاولات أقدامها فى الجامعات فى الستينيات وأوائل السبعينيات، اشتركت على الأقل فى ثلاث خصائص مع الأشكال الأخرى من أبحاث الدراسات الإنسانية: (١) السينما وسيط له أهميته الجمالية، وأهم بُعد فى السينما هو قدرتها على أن تأخذ شكلاً كفن، مثلما أن أهم بُعد فى الكتابة هو قدرتها على أن تأخذ شكلاً كأدب، (٢) فن السينما - مثل الأدب - يؤثر على المتفرج بطريقة جمالية مشابهة بعيدة عن عوارض الزمان والمكان. إنه يتسامى فوق ما هو محدد بالمكان والزمان ليأخذ مغزى يتجاوز الزمن، (٣) تاريخ السينما هو تاريخ مولده كشكل فنى.

أسست هذه الخصائص سلسلة من الأولويات التى تحمل معها مجموعة من النتائج. وكان التأكيد الأعظم من نصيب دراسة الأفلام الروائية، التى تقوم على تقاليد سردية واقعية، وموقفها وبيئتها، وأحداثها. وتذوق وتمييز وتفسير هذه القصص كان بالفعل جزءاً مألوفاً من التحليل الأدبى، وأثبتت العديد من أدوات فهم الشكل الأدبى أنها مفيدة للدراسة السينمائية، مثل التحليل الشكلى الدقيق لنصوص محددة بواسطة "النقد الأدبى الجديد".

كان يمثل هذا "النقد الجديد" شخصيات مثل تى إس إيليويت، جون كرو رانسوم، كلينث بروكس، ألان تيت، وكان النقد الجديد ظاهرة أمريكية ازدهرت من الثلاثينيات حتى الخمسينيات. وسعى النقد الجديد لمناهضة إحساس انتزاع البعد العاطفى المؤثر للحياة، الذى كان العلم والتكنولوجيا يهددان بفرضه بالتحول إلى الأدب - خاصة الشعر - باعتبار ذلك تجديداً اجتماعياً. والأهم هو أنه كنتيجة لذلك فإن الأمر احتاج إلى جهود نقاد بريطانيين مثل إف آر ليفيس، وآى إيه ريتشاردز، للاحتفاء بالتماسك الداخلى ومتعة معايشة النص ذاته. وهكذا فإن دراسات سيرة حياة الفنان أو المؤلف، ودراسة السياق التاريخى أو الاجتماعى للعمل، والاهتمامات الضيقة الخاصة بالعمل، والقضايا الاجتماعية، تراجعت جميعاً أمام القراءات الدقيقة للنص فى ذاته ولذاته. لقد أصبح النص "قيئش" بالمعنى الفعلى، ويتم تقييمه والإعلاء من شأنه باعتباره انتصاراً غير مرتبط بالزمن للروح الإبداعية.

وألهم النقد الجديد عديداً من دراسات السينما التى هدفت إلى إدراك التأثير الكامل للاختيارات الجمالية التى تتخذ داخل أفلام محددة. وكان روبن وود من بين أفضل من طبقوا هذا تناول، وأثراه بعين فاحصة ذكية على السياسات الجنسية لمجموعة كبيرة من الأفلام، وتذوق واسع للأفلام الروائية

من الفن الراقي عند ميزوجوشى ومارسيل أوفولس (ولد عام ١٩٢٧)، إلى الأنماط الفيلمية "الرخيصة" مثل أفلام الرعب. وخلال تلك الفترة، أو حتى الثمانينيات، كانت السينما الطليعية تتلقى اهتماماً أقل، وهى التى كانت تستكشف الشكل السينمائى بطرق تعطى تركيزاً نادراً على ما هو سردي، وكذلك السينما التسجيلية التى كانت تؤكد على القضايا الاجتماعية بطرق تقلل من انتباه المتفرج للتكنيك السينمائى.

وكانت نظرية "المؤلف" تركز على أسلوب أو رؤية صانع الفيلم التى تظهر أكثر من تحليل أفلامه أكثر من سرد قصة حياته أو أقوال له عن أهدافه الفنية، وأثبتت هذه النظرية أنها عنصر بالغ الأهمية فى الدراسة السينمائية. وكان النقد الذى يعتمد على نظرية المؤلف من بين أوائل المناهج النقدية التى اكتسبت شيوعاً كبيراً خلال الخمسينيات والستينيات، وما يزال يحتفظ بدرجة عالية من الشيوع بعد خمسين عاماً، برغم أن تركيزه على القراءة الدقيقة للمخرج بوصفه القوة الإبداعية الوحيدة، والاهتمام بالتيمات الذى بدا منعزلاً عن السياق الاجتماعى والتاريخى العام، وكان ذلك يستلزم إصلاحاً كبيراً. انتشرت نظرية المؤلف فى البداية من فرنسا، خاصة من النقاد الذين سرعان ما أصبحوا مخرجين، وكانوا يكتبون لمجلة "كراسات السينما"، مثل فرانسوا تروفو، وجان لوك جودار، وكلود شابرول، وجاك ريفيت (ولد عام ١٩٢٨)، وآخرين. وفى البلاد الناطقة بالإنجليزية توافق ظهور نظرية المؤلف مع ظهور الدراسات السينمائية كمنهج دراسى، وتلاقى ذلك مع المعالجات الأدبية، ودراسات تاريخ الفن، من خلال نظرية "الرجل العظيم" (أو الفنانين العظماء - المترجم)، التى كانت تعطى دائماً الأولوية لرجال (ونساء فى حالات نادرة جداً) كانت عبقريتهم الإبداعية تتفوق على الآخرين ذوى القدرات الأقل.

كما تلاقى ظهور نظرية المؤلف فى فرنسا مع التمرد الذى قاده فرانسوا تروفو، ضد "تقاليد الجودة" كما تضعها المؤسسات، والتي تتصف بإنجازات أدبية رفيعة لكنها ليست إنجازات سينمائية حقيقية، وسيطرت هذه التقاليد على السينما الفرنسية فى سنوات ما بعد الحرب. دعا تروفو إلى سينما تستكشف وسائل التعبير السينمائية بالحيوية والخيال الإبداعي، وليس بوسائل خاضعة للحرص على التطور المسرحي للشخصيات وصراعاتهم. وقد أدى هذه التأكيد على التفريق بين المخرجين الذين يجيدون التنفيذ، بمجرد تحويل السيناريو إلى فيلم كما يقوم البناء بتحويل مخطط بناءة ما، وبين "المؤلفين"، الذين يملكون الرؤية والأسلوب لكي يحولوا السيناريو إلى شئ سينمائي بحق لم يكن من الممكن تصويره بناء على السيناريو وحده.

وكان الناقد الصحفى الأمريكى أندرو ساريس هو من قام بتحويل "سياسات المؤلف" إلى ظاهرة عالمية، واختار أن يطلق عليها "نظرية المؤلف"، وهو مصطلح فقد التأكيد الأصلي فى المصطلح الفرنسى على سياسات المؤلف، وأوحى بشئ أكثر منهجية فى طبيعته. وطرح كتابه "السينما الأمريكية" طريقة لتعقب تاريخ السينما الأمريكية بتقسيم حوالى ١٥٠ مخرجاً إلى تصنيفات، تتراوح من "مجمع الآلهة" الذى يضم شارلى شابلن، هوارد هوكس، ألفريد هيتشكوك، أورسون ويلز، وآخرين، إلى "أصحاب الفيلم الواحد، والوافدين الجدد" الذى يضم جون كازافيتيس، فرنسيس فورد كوبولا، إيدا لوبينو، وآخرين، أو "يحتاجون إلى مزيد من البحث" مثل تود براونينج، جيمس كروز، هنرى كينج، وآخرين. وسارت مجلة "موفى" فى المملكة المتحدة، و"فيلم كومينت" فى الولايات المتحدة، فى نفس مستار "كراسات السينما" فى تكريس أجزاء كبيرة من أعدادها لدراسات عن

مخرجين محددين، لاستكشاف الاتساق في الأسلوب والموضوعات في أعمال مخرج بعينه، قد يكون قد بدا للوهلة الأولى مجرد منفذ لما تريده الشركات الهوليوودية.

وقدم النقد الذى يعتمد على نظرية المؤلف إطاراً للمفاهيم، ليس فقط لتحليل أعمال المخرجين الذين يملكون أسلوباً بصرياً مميزاً، مثل روبير بريسون (١٩٠٩-١٩٩٩)، ياسوجيرو أوزو (١٩٠٣-١٩٦٣)، بيرناردو بيرتولوتشى (ولد عام ١٩٤١)، بيتر جرينواى (ولد عام ١٩٤٢). لكن الأهم فى قيمته هو أن هذا النقد حث على اكتشاف مخرجين أصحاب رؤى كانوا بدون هذا النقد مدفونين داخل نظام هوليوود فى مهام روتينية، أو كمتخصصين فى أنماط فيلمية مختلفة. وبمجرد المقارنة مع أفلام مخرجين آخرين يعملون فى نفس النمط الفيلمي، فإن كلاً من أفلام هوارد هوكس (١٨٩٦-١٩٧٧)، بريستون ستيرجس (١٨٩٨-١٩٥٩)، فينسنت مينيللى، أنطونى مان (١٩٠٧-١٩٦٧)، روبرت آلدريتش (١٩١٨-١٩٨٣)، على سبيل المثال، تكتسب اتساقاً بفضل وحدتها فى الأسلوب والقيمة. لقد كان أسلوب هوكس تقليدياً تماماً، ومع ذلك استخدم أفلام الويسترن والأكشن لى يركز على طقوس الزمالة والصدقة بين الرجال، التى تتضمن أداء العمل بعزيمة مترفعة عن الأغراض، بينما كانت كوميدياته تستكشف النتائج المضحكة لرجال يقعون تحت سيطرة وتسلطن نساء تقمن بعزلهم وإضفاء الأنوثة عليهم. إن التأكيد على السينما كفن متسام (متجاوز لحدوده الظاهرة - المترجم)، له تاريخه الذاتى، ترسخ داخل سياق قومى قوى، كان متماشياً مع دور شبه عالمى للدراسات الإنسانية التى تؤكد على إحساس بالهوية القومية. وصناعات السينما الأمريكية، والبريطانية، والفرنسية، والسنغالية، والإيرانية،

واليابانية، والبرازيلية، والأرجنتينية، وصناعات سينما قومية أخرى، رفعت السينما إلى مصاف الفن المتسامى ذى التاريخ المميز، لكنها فعلت ذلك داخل سياق قومي. وعظمة السينما الألمانية فى العشرينيات قد تكون مرتبطة باستخدامها المتميز للتقنيات التعبيرية الشائعة فى الفن الألمانى آنذاك - وهى سمة ميزت السينما الألمانية عن مبادئ المونتاج فى السينما السوفيتية خلال العشرينيات. وبالمثل فإن الأفلام الأمريكية يقال أنها تمثل فى الأغلب السعى لتحقيق السعادة الفردية، أو الغلبات أمام بلوغ هذه السعادة، وهى تيمة دائمة فى الفن والأدب الأمريكيين.

البحث الإنسانى والدلالة السياسية

سيطرت هذه الأنواع من الدراسات السينمائية خلال الفترة الانتقالية حين أصبحت السينما مقبولة كبؤرة للدراسة المستقلة داخل الجامعات. وحتى تلك الفترة خلال الستينيات والسبعينيات، لم يكن مجال الدراسة متجانسًا كما يوحى للوهلة الأولى. كما أن السؤال: "ما هى السينما؟" اتجه إلى ما هو سياسى، ليتساعل حول أهمية السينما داخل الساحة الاجتماعية الأوسع. وفى الوقت ذاته، فإن موجة من نظرية نقدية أوربية مارست تأثيرًا مهمًا فى أنحاء أوربا وأمريكا الشمالية. ومالت إلى إبعاد التأكيد على تحليل المضمون فى ذاته، كما تم تطبيقه فى العلوم الاجتماعية، حيث كان للشكل أو الأسلوب أهمية ضئيلة، وبدلاً من ذلك فإنها أكدت على الآليات التى يتولد بها المضمون فى العلاقة بين ممارسات مؤسساتية محددة وأشكال لغوية أو سيميوطيقية. وأصبح التعبير الفنى - أو الأسلوب - أمرًا يتعلق بدرجة أقل بالإبداع الفردى، وبدرجة أكبر بالأنظمة المؤسساتية، التى تؤسس سياقًا وتضع حدودًا داخل أشكال محددة من التعبير. وعلى سبيل المثال فإن التأكيد

على العالم النفسى لشخصيات فردية قد يُرى كوظيفة لتقاليد واقعية تميل إلى إعطاء الأهمية للفرد باعتباره القوة الاجتماعية والتاريخية الأساسية، ومثل هذه التقاليد يمكن بالتالى اعتبارها أيديولوجيا، أى طريقة محددة لرؤية العالم يمكن أن تتعرض لنفس الدراسة الدقيقة مثل أسلوب أفلام بعينها.

كانت تلك النظرية الأوروبية continental مرتبطة بالأصل بالبنوية ثم ما بعد البنوية، وقد طرحت العديد من التحديات أمام تقاليد النزعة الإنسانية. إن اللغة ذاتها، بما فى ذلك لغة السينما - شفراتها السردية، أبنيتها الشكلية، وتقنياتها فى التعبير - لم تعد تعتبر وسيلة للتعبير عن أفكار جاهزة بقدر ما تعتبر آلية تولد انطباعات هى ما تمثله فقط. وعلى سبيل المثال فإن الواقعية تحاول أن تجعل رؤيتها للعالم شفافة، كما لو أن العالم موجود بالفعل وبشكل طبيعى بطريقة محددة، ومونتاخ الاستمرارية - الذى يسعى إلى أن يكون غير ملحوظ - يعزز مثل هذه الرؤية. ومن ناحية أخرى فإن التقنيات الحداثيّة تتسائل عن صدق هذه الطبيعية، وتؤكد على رؤية ذاتية مفككة للعالم حيث يمكن لكل فرد أن تكون له رؤيته المختلفة الخاصة به. والمونتاخ القافز والتجاور الغريب بين الأشخاص والأماكن يؤكدان هذه الرؤية. وفى هذا المجال فإن فيلم "أفضل سنوات حياتنا" (١٩٤٦) يمثل السينما الواقعية، كما أن فيلم "العام الماضى فى مارينباد" (١٩٦١) يمثل السينما الحداثيّة.

وفكرة أن المعنى مرتبط بقوة دائماً إلى مضمون محدد وإلى شكل محدد من التعبير، هى فكرة تتجاوز الفيلم ذاته وتطبق على الفنان وعلى المتفرج. وفى هذه الحالة فإن الرؤية الفنية أو الهوية الفردية كانت تُرى مرتبطة بقوة دائماً مع آليات مؤسساتية محددة تولد إحساس التعبير الذاتى والهوية. لقد تمسك النقد الأدبى والسينمائى التقليدى بأن الفنان المبدع يمتلك

قوى خاصة تؤدي إلى براعة فنية، وبدلاً من ذلك فإن النظرية البنيوية وما بعد البنيوية طرحتا فكرة أن كل الذوات - الفنانين والسينمائيين، النقاد والمتفرجين - يؤلفون ذواتاً داخل أطر ثقافية ومؤسسية محددة تضع أهداف وحدود الإبداع. وهذه الأطر تخدم احتياجات أو اهتمامات محددة لنظام اجتماعي قائم - أي أنها أطر أيديولوجية. وبالنسبة للفيلسوف السياسي الفرنسي لوى ألتوسير، فإن هذه الفكرة تقود إلى حجة مهمة هي أن مجرد فكرة الذات المستقلة هي في ذاتها نتيجة لعملية أيديولوجية: إن الأفراد يفكرون في أنفسهم باعتبارهم أحراراً، ليسوا تابعين لأحد، داخل مجال اجتماعي يجعل هذا المفهوم حجر الزاوية لاقتصاد السوق الحرة، حيث الوعي المشترك والفعل الجماعي يمثلان حدوداً أو تقليلاً من شأن فردية الذات.

وكانت الحجة الأكثر قوة عند ألتوسير عن فكرة الذات الفردية كمنتج للأيديولوجيا جاءت في مقالته "الأيديولوجيا وجهاز الدولة الأيديولوجية" في كتاب "لينين والفلسفة"، وامتد خط تفكيره إلى الجهاز السينمائي باعتباره أداة أيديولوجية لتعزيز الوضع السائد، وحدث ذلك بواسطة أصحاب النظريات الفرنسيين في "كراسات السينما" مثل جان لوى بودرى. لقد أكد ألتوسير على الكيفية التي يقوم بها الفرد بتمثل وضعه كذات، وفي الدراسة السينمائية أدى ذلك إلى كمية كبيرة من الكتابات خلال السبعينيات، حاولت الاستفادة من نظرية التحليل النفسي لتفسير تأثيرات السينما على المتفرج. وأصبحت مجلة "سكرين" في المملكة المتحدة هي النصير الأساسي لتلك المحاولة. ومن أكثر المقالات أهمية حول الأيديولوجيا والذات كانت مقالة لورا ميلفى "المتعة البصرية والسينما الروائية"، التي نشرت لأول مرة في "سكرين" في عام ١٩٧٥، وظهرت في العديد من كتب تجميع المقالات منذ ذلك الحين. وسوف نناقش هذه المقالة أكثر في القسم التالي.

لقد رؤيت السينما الروائية السائدة باعتبارها تخدم الوظيفة الأيديولوجية التي تؤكد على الفرد كذات. وعملت طبيعة نظام النجوم، ونظام مونتاج الاستمرارية، والواقعية السردية، على أن تجعل قصص الشخصيات الفردية ومصائرهما تظهر لمجرد أن تروى ذاتها كتعبير طبيعي عن فعل واضح: الأفراد هم الخالقون الرئيسيون للبناء الاجتماعي والتغير التاريخي. والآلية التي تبث الحياة بالفعل في هؤلاء الأفراد - السرد الروائي أو ما أصبح يعرف بالجهاز السينمائي - تبقى في الأساس خارج الشاشة، ومجهولة بالنسبة للمتفرج. إنها تشبه لاعب العرائس، الذي يخلق إيهامًا بعالم متخيل وشخصيات مصطنعة لها حياتها المستقلة الخاصة بها.

وهكذا فإن نظرية السينما تعرف السينما كنظام تساهم عناصره الشكلية في أيديولوجيا الفرد. وحملت النظرية النسوية للسينما هذا التحليل خطوة أخرى إلى الأمام، فقد لاحظت لورا ميلفي في مقالها الرائدة "المتعة البصرية والسينما الروائية" أن الذات الفردية التي تتخذ أفعالا في الأفلام - تبدأ في السعي لتحقيق شيء، وتغازل حبيبًا، وتحل لغزًا، وما إلى ذلك - هي في الأغلب ذات مذكرة، والفرد الذي ينتظر نتيجة هذه الأفعال هو في الأغلب الأعم ذات مؤنثة. والكاميرا تجسد هذه الثنائية، فهي تشجع التوحد مع البطل الذكر، ونظرته تصبح هي نظرة الكاميرا، ونظرته تصبح هي نظرة الكاميرا. إننا نرى العالم من خلال وجهة نظره أو من خلال وجهة النظر التي تضعه في المركز وفي المقدمة. وفي الوقت ذاته، فإن من بين الأشياء التي يراها البطل الذكر عندما يتطلع إلى العالم من حوله توجد البطلة الأنثى، إنها موجودة بالفعل لكي ترى (وليس لكي ترى - المترجم)، إنها في موقع سلبي يفهم فهمه كأحد أعراض تراتب الأهمية بين الذكر والأنثى في المجتمع.

وبينما تعطى البنيوية تأكيدًا للنص ذاته وللمبادئ التى بنته، فإن ما بعد البنيوية تؤكد على السياق الذى يتم فيه تلقى الفيلم، ولم يعد البناء الذى تم به النص هو الذى يحدد المعنى وحده. إن التفسير والمعنى يتنوعان، والسمات الشكلية للنص تضع الحدود لكنها لا تضع للنص معنى مسبقاً. والسياق الأساسى هو الطرف الفعلى للمشاهدة، وعلاقة المتفرج بالشاشة. والتفريق بين المتفرج الذكر والأنثى هو أحد الأمثلة على الطريقة التى أعطى بها التحليل ما بعد البنيوى والنسوى خصوصية مضافة للأفكار حول التأثير الأيديولوجى للسينما بشكل عام. لم تعد نظرة تحديق الكاميرا تؤثر بدرجات متساوية فى كل المتفرجين، بصرف النظر عن هوياتهم الجنسية. إن ذلك يمثل بطرق عديدة أول الصدوع فى الافتراضات الثلاثة الرئيسية التى تشكل أساس الكثير من الجهود الأصلية لإدخال الدراسات السينمائية إلى الدوائر الجامعية.

دراسة السينما وما بعد البنيوية

بحلول الثمانينيات، بدأت النظرية والنقد ما بعد البنيوى فى تبنى مجموعة جديدة من الافتراضات الأساسية. إن السمات الجديدة التى تنسب إلى السينما ثلاث: (١) التأثير الاجتماعى للأفلام على متفرجين محددين أكثر أهمية من الصفات العامة للسينما كفن، (٢) الفن ليس متسامياً فى جوهره، لكنه مرتبط بسياق اجتماعى وتاريخى تحدث فيه استجابات وتفسيرات مختلفة، (٣) تاريخ السينما هو قصة صعوده كفن وقصة تأثيره الاجتماعى وأهميته السياسية كوسيط جماهيرى.

وبدلاً من تنوُّق فن السينما خارج أى سياق محدد، فإن التأكيد الجديد يدعو إلى وضع فن أى فيلم فى سياق محدد. إن أهمية فيلم "مولد أمة" (١٩١٥) بالنسبة لفن السينما تأتى من استخدامه المبتكر للقطع المتوازي بين حدثين يقعان فى نفس اللحظة، من أجل خلق التوتر والتشويق، لكن هذه الأهمية يجب أن توضع الآن فى علاقة مع التشويق الحقيقى الذى يتم خلقه: هل سوف ينجح أعضاء الكلوكلوكس كلان فى إنقاذ النساء البيض من برائن الرجل الزنجى الشرير؟ إن هذه التيمة العنصرية ذاتها تنتمى إلى سياق تاريخى حول علاقات الأعراق والأجناس فى بدايات القرن العشرين، عندما كانت الأهواء والتحيزات وتمييط الشخصيات تأخذ شكلاً مختلفاً ومكانة مختلفة عما يحدث اليوم. إن وضع السينما داخل سياق محدد قد أضافت أيضاً قوة دفع جديدة لدراسة السينما التسجيلية، التى أصبحت جماهيرية بشكل غير عادى الآن بالمقارنة مع مكانتها الهامشية حتى بداية الثمانينيات، لذلك فإنها تعالج الآن قضايا جمالية فى العلاقة مع أهداف وتأثيرات اجتماعية محددة.

وتقسيم الأفلام إلى مجموعات متعددة استمر كما كان من قبل، لكن مع تأكيد أكبر على سياق تاريخى تنتمى إليه أنماط فيلمية، وحركات، وموجات، وأعمال مخرجين محددين، ومراحل تاريخية لصناعات سينما قومية. ومحاولة فهم "ما هى السينما؟" أصبحت سؤالاً يتم طرحه بدرجة أقل فى العلاقة مع الفنون التقليدية، وبدرجة أكبر فى العلاقة مع الوسائط الأحدث مثل التلفزيون، وفنون الفيديو والكومبيوتر، والوسائط الرقمية والتفاعلية، والشبكة العنكبوتية للإنترنت. وأشكال تداخل والتقاء هذه الأشكال المختلفة جعلت فصل السينما كوسيط فنى مستقل سؤالاً أقل أهمية من الاستمرارية بين طيف واسع من وسائط الصورة المتحركة.

لقد كانت "سياسات الهوية" تؤكد كثيرًا على تحديد السمات التي تميز مجموعة ما، مع التأكيد عادةً على مسألة الشخصيات النمطية، والحاجة إلى "صور إيجابية"، والبحث عن أشكال بديلة للسرد أكثر تناسبًا مع القيم المشتركة لمجموعة ما، وقد أدى ذلك إلى ازدهار نظرية ونقد وتاريخ للسينما من منظور أمريكي أفريقي (زنجي)، وأمريكي أصلي (هندي أحمر)، وإثنى، وشاذ (مزيج من المثليين الذكور والمثليات النساء).

وهذا التحول من التأكيد على القراءة الدقيقة للنصوص، معزولة عن سياقها، بدأ في السبعينيات كعنصر من تناول الدراسات الثقافية للسينما والوسائط الأخرى. واكتسب قوة في الثمانينيات عندما أصبحت سياسات الهوية - في هذه الحالة: دراسة السينما من منظور محدد لمجموعة محددة - عنصرًا مهمًا في الجدل السياسي داخل نطاق اجتماعي أكبر. وظهرت كتب لتجميع المقالات مثل "صور غير مفصح عنها: الإثنية والسينما الأمريكية"، و"عرض الأمريكيين الآسيويين على الشاشة"، والتي قدمت ثروة من التحليل النقدي المكرس لقضايا لم تستكشف إلى حد كبير بواسطة دراسات نظرية المؤلف أو الدراسة الأيديولوجية التي ركزت على الموضوع أكثر من النظام الاجتماعي الأوسع الذي ينتمي إليه هذا الموضوع. وكان الاهتمام إلى المنظور الموضوع في سياق اجتماعي وتاريخي يمثل تحديًا للسمات التي كانت تؤخذ في السابق على علاقتها، مثل الزواج بين الرجل والمرأة الذي يدل على النهاية السعيدة، والتجسيد النمطي بدءًا من الشخصيات اللاتينية إلى اليهود، والتوحد مع الأبطال الذكور برغم الرغبة في النجمات من النساء، وكان قلب هذه المواضع بواسطة المتفرجين من المثليين والمثليات - الذين يرغبون في شيء مختلف - يمثل انقطاعًا في الادعاءات العامة للنظرية التقليدية في السينما.

كما بدأت الثمانينيات دعوة للعودة إلى تاريخ السينما ألقت شكوكاً حول التواريخ القائمة للسينما. وظهرت دراسات مثل "بابل: الفرجة فى السينما الأمريكية الصامتة" من تأليف ميريام هانسين، و"مجازات السينما: السينما الأمريكية فى الستينيات" من تأليف ديفيد إى جيمس، و"نار ورغبة: أفلام اختلاط الأعراق فى الفترة الصامتة" من تأليف جين إم جينز، وجميعها يبتعد تماماً عن التقاليد السابقة لتعقب ظهور السينما كفن داخل سياقات قومية مختلفة. وهذه التواريخ التى تراجع التواريخ السابقة، تؤسس للتطبيق بتحليل أكثر دقة لسياقات أكبر ظهرت فيها الأفلام، وهى تضع باعتبارها عوامل اجتماعية، وتاريخية، واقتصادية، وأيدولوجية، والتى كانت تؤكد تقليدياً على ظهور السينما كفن، وعلى نظرية المؤلف باهتمامها بمركزية المؤلف باعتباره يمكن فهمه فقط من خلال الأفلام.

إن الافتراضات الجديدة التى ذكرناها سابقاً، والتى كانت تسعى إلى وضع سياق لفهم الأفلام، كانت تدعو أيضاً لتفسيرات مختلفة بين الجماهير المختلفة، والمقارنة بين هذه الاستجابات. وعلى سبيل المثال فإن النساء الزنجيات الأمريكيات كن أكثر استجابة بكثير من الرجال البيض بالنسبة لشخصية جولى داش فى فيلم "بنات التراب" (١٩٩١)، والتى تحكى قصة أسرة أمريكية أفريقية كان عليها أن تصنع تغيرات فى بداية القرن العشرين. وحتى الأفلام الجماهيرية من التيار السائد لم تعد يتم فهمها من منظور واحد، فقد ظهر أن المجموعات المختلفة تقرأ الأفلام على عكس المعنى الذى يفضلها النقاد ومن يقومون بتسويق الفيلم، لذلك فإنهم يكتشفون معانٍ بديلة: وعلى سبيل المثال فإن أفلام الطعن بالسكين التى تجعل العنف ضد النساء "متعة"، تؤدى عادة بالمراهقين من الذكور إلى عبور التقسيم بين النوعين، والتوحد

مع "الفتاة الأخيرة" التي تهزم الرجل الشرير وتستعيد النظام. كما أن انحياز الناقد إلى إثنية معينة، وطبقة، ونوع، أصبح أيضاً عنصراً معترفاً به علانية في الدراسات السينمائية، حيث إن تعميم صوت النقد التقليدي أصبح يتزايد في ارتباطه بمنظور الذكر الأبيض مغاير الجنسية، بحيث يصبح هو وجهة النظر الاجتماعية المعيارية.

ويستمر دارسو الدراسات السينمائية اليوم في صياغة نظريات حول الأنماط العامة التي تتصف بها السينما، لكنهم يفعلون ذلك في شكل يعطى اهتماماً زائداً بخصوصيات الزمان والمكان. وهناك تفسيرات "كثيفة"، تحاول فهم المنظورات المتعددة والمعاني المتفرقة التي يعطيها عمل ما ويبحث عليها، وقد اكتسبت هذه التفسيرات أرضاً أصلب من التفسيرات التي ترى السينما كوسيط يقوم بوظيفته بطرق محددة سلفاً، ويصنع استجابات متسقة. وبدلاً من أن تقوم السينما بوظيفة الرابط الاجتماعي لبناء أمة موحدة، أصبحت السينما ترى باعتبارها منطقة ثقافية متنازع عليها إلى درجة كبيرة، ولم تعد متوافقة مع فهم واحد لهوية قومية أو أية هوية أخرى. لقد أصبح من الأهمية الكبرى أن تظهر مجموعات محددة - لا تجد في العادة ما تستحقه من تجسيد - تطالب بمكان داخل الساحة الثقافية بشكل عام، والدراسات السينمائية بشكل خاص. وبالإضافة إلى النظريات الأوروبية في أغلبها لما بعد البنيوية، فإن هذه القوى غيرت من شكل الدراسات السينمائية، وطرحت طرقاً جديدة للإجابة عن السؤال الخالد: "ما هي السينما؟".

انظر أيضاً:

"نظرية المؤلف"، "النقد"، "السيميوطيقا"، "البنيوية وما بعد البنيوية".

FURTHER READING

- Bazin, André. *What Is Cinema?*, 2 vols. Translated and edited by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Bobo, Jacqueline. *Black Women as Cultural Readers*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Eisenstein, Sergei. *Film Form*. Translated by Jay Leyda. San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1977.
- Feng, Peter X. *Screening Asian Americans*. New Brunswick, NJ and London: Rutgers University Press, 2002.
- Friedman, Lester D. *Unspeakeable Images: Ethnicity and the American Cinema*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- Gaines, Jane M. *Fire and Desire: Mixed-Race Movies in the Silent Era*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2001.
- Gledhill, Christine, and Linda Williams, eds. *Reinventing Film Studies*. London: Arnold, and New York: Oxford University Press, 2000.
- Hansen, Miriam. *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
- James, David E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.
- Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Movies and Methods*, edited by Bill Nichols, vol. 2, 303–315. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions, 1929–1968*. New York: E. P. Dutton and Co, 1968.
- Shohat, Ella, and Robert Stam, eds. *Unthinking Eurocentrism*. New York and London: Routledge, 1994.
- Wood, Robin. *Personal Views: Explorations in Film*. London: Gordon Fraser, 1976. Revised edition; Detroit, MI: Wayne State University Press, 2006.

Bill Nichols

كتب هذا الفصل: بيل نيكولز

الفنون الرفيعة "Fine Art"

اشتبكت السينما في حوار مع الفنون الرفيعة التقليدية، الفنون البصرية والأدب والموسيقى والمسرح والعمارة، وذلك بدءاً من ولانتها حتى الآن. والعلاقات بين السينما - "الفن السابع" - والفنون الأخرى علاقات متسعة ومعقدة. إن قدرة السينما على بناء عوالم مقنعة ذات عمق مكاني تستدعي فن العمارة ووظيفته إلى الذاكرة، بينما تمنح الموسيقى قوتها إلى السينما لتثير العواطف المجردة التي لا يمكن للكلمات أو الصور التعبير عنها. وتؤكد السينما على الجسد والعواطف الإنسانية يربطها بالمشرح والشعر. ولتأكيد السينما على السرد علاقات واضحة مع الرواية النثرية، والطبع فإن العنصر البصري في السينما يضعها جنباً إلى جنب الفن التشكيلي. وعلاوة على ذلك فإن الطرق التي تشير فيها السينما إلى الفن تصب في العديد من المعالجات الثقافية.

ولدت السينما من السيرك والفودفيل ومسرح العرائس، واشتبكت في حوار مع الفنون والثقافة الراقية خلال مرحلتها المبكرة أو البدائية، عندما كانت لقطة واحدة تتضمن حركة في الصورة كافية لجذب اهتمام المتفرج. لقد كان الرواد الأوائل لصناعة الأفلام واعين تماماً بالفنون: لقد تلقى جورج ميليس (١٨٦١-١٩٣٨) تعليمه كمصور تشكيلي أكاديمي، وبرغم أن الأخوين لومير: أوجست (١٨٦٢-١٩٥٤) ولوى (١٨٦٤-١٩٤٨) قد تدربا كمهندسين ومصورين فوتوغرافيين، فإنهما أعادا تصوير الأماكن المألوفة في لوحات الفنانين التأثيريين الفرنسيين في تصويرهما للحياة اليومية وأماكن

الاسترخاء. كانت أفلام ميليبس ولومير تتميز بالنكات والتوريات، والمحاكاة الساخرة، والألغاز، والرسائل المشفرة، والفوازير، والأحجيات حول كليشيهات التصوير التشكيلي. ففيلم لوى لومير "لعبة الورق" (١٨٩٥) على سبيل المثال تستدعي مجازاً مألوفاً من التصوير النمطي الهولندي حتى لوحة سيزان "لاعب الورق" (١٨٩٠-١٨٩٢). ولعبة الورق فى ذلك الفيلم تمثل طبيعة غير متوقعة للحياة الحافلة بالمفاجآت.

صناعة السينما القومية

من خلال تقاليد صناعات السينما القومية، قدمت الثقافات نفسها للجمهور فى الداخل والخارج معاً، ومن هنا فإن الوظيفة التى تلعبها الفنون فى تطور صناعات السينما القومية هى وظيفة بالغة الأهمية. فقبل الحرب العالمية الأولى وبعدها، ميزت صناعات السينما فى بلدان أوروبا نفسها من خلال الإشارات إلى التقاليد الجمالية المحلية. وعلى سبيل المثال، كان فيلم جوفانى باسترونى الملحمى "كابيريا" (١٩١٤) يعتمد على التقاليد العظيمة للأوبرا الإيطالية، التى تحتشد بالديكورات الضخمة وجموع الكومبارس الهائلة. وفى ألمانيا كان فيلم روبرت فينه "مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩٢٠)، وفيلم إف دابليو مورناو "توسفيراتو" (١٩٢٢) يتابعان اهتمام الرومانسية الألمانية بالجزور وبالذات الفردية، كما كانا يعتمدان أيضاً على الأسلوب البصرى للتعبيرية الألمانية، وكلا الفيلمين يصوران جيشان النفس من خلال الزوايا الحادة والأشكال المشوهة المألوفة فى لوحات التعبيرية الألمانية، والديكورات تجسد إحساس القلق الروحى، كما أن أماكن الأحداث الطبيعية توحى بسطح هادئ يخفى شروراً غامضة. ومن أشهر الأفلام التعبيرية الألمانية فيلم فريتز لانج "ميتروبوليس" (١٩٢٧)، وهو فيلم معمارى

يقوم على تلميحات للتحليل النفسى، وصور لإلغاء الذاتية فى العالم الصناعى، وفى توجيه لانج للممثلين، وتناوله للجموع، كان متأثراً بمسرح ماكس راينهارت الذى استخدم تكوينات نحتية لممثلين يشبهون البشر الآليين. ومن خلال تصميم لانج لمشاهد الجموع المناسبة - وذلك عمل رائع يدل على تحكم ورؤية إخراجيين - فإنه يوحى بإحساس استلاب الإنسانية من النفس البشرية.

وبالمقارنة مع ميل التعبيرية لما هو متجاوز للطبيعة، فإن ما يطلق عليها الطليعة الانطباعية الفرنسية فى العشرينيات كانت تميل إلى فهم للعالم النفسى الداخلى. إن فيلم جيرمين دولاك "مدام بوديه المبتسمة" (١٩٢٢) يستخدم تلميحات موسيقية ومؤثرات بصرية توحى بالتعقيدات النفسية فى قلب امرأة متزوجة غير سعيدة، ويصور ذاتاً أنثوية ممزقة بين الكبت الجنىسى والرغبة فى التمرد على وضعها الأسرى. وازدهرت السريالية الفرنسية فى العشرينيات والثلاثينيات لاستخدامها تشبيهات غير متوقعة وتمزيقاً مقلّماً للأشياء. وتطور المخرج السريالى جان كوكتو الذى ينتمى إلى فن النخبة، من الكلمة إلى الصورة، والإشارات اللمسية والبصرية، فى فيلم "دم شاعر" (١٩٣٠)، وهو بذلك يستبق أسلوب الكولاج الذى استخدمه جان لوك جودار فى "بييرو المجنون" (١٩٦٥). وبشكل عام، فإن ميل السريالية إلى التمزيق يستبق أسلوب الموجة الجديدة الفرنسية فى التلاعب فى أفلامها بمصادر أدبية، وتصويرية، وموسيقية، وجماهيرية. وقبل اضطرابات مايو ١٩٦٨ وبعدها، قام مخرجو الموجة الجديدة الفرنسية - خاصة جودار - بمزج ميراث فترات مختلفة من تاريخ السينما، تتراوح بين الألعاب السريالية بالكلمة والصورة، إلى تجميع المونتاخ على طريقة الفن البنائى السوفييتى.

ومع الحركات السينمائية الانطباعية، والسريالية، والتعبيرية، تبنت كل من السينما الفرنسية والألمانية خطأً للحركات الطليعية الحداثية. وعلاوة على ذلك، وحوالي عام ١٩٤١، نشر الفنانون المستقبليون الإيطاليون بياناً حول السينما (لقد صنعوا أيضاً أفلاماً قليلة، ضاع معظمها). لكن صناعة السينما الصامتة الإيطالية ابتعدت عن التجريب الطليعي لتفضل سينما أكثر جماهيرية وأوبرالية، تعتمد على كتب ولوحات عظيمة من الثقافة الراقية. إن هذا التناول التثقيفي من جانب الإيطاليين أصبح نموذجاً لتطور السينما في هوليوود أيضاً. والحلول الوسطى الإيطالية بين الإبهار الجماهيري والأعمال الشهيرة، والترفيه الشعبي والاهتمام بالقيم التصويرية، عاودت الظهور في أعمال المخرج الأمريكي دى دابليو جريفيث، خاصة "مولد أمة" (١٩١٥)، "التعصب" (١٩١٦)، "براعم متكسرة" أو "الرجل الأصفر والفتاة" (١٩١٩)، وهذا الفيلم الأخير يدور في إنجلترا في العصر الفيكتوري، ويحتشد بأوكار تعاطي الأفيون والإشارات إلى البوذية، وهو ميلودراما تتأكد طموحاتها الفنية في النهاية المأساوية حيث يموت كل أبطالها الثلاثة. ويتناول الفيلم موضوعات الإدمان على الخمر، والعنف العائلي، واختلاط الأجناس، مستخدماً أسلوب تصوير مدرسة "ما قبل الرافاييلية" في تجسيد إنكار الذات عند الفتاة لوسى (ليليان جيش) برغم طبيعتها الحسية أيضاً.

النمط الفيلمي

برفع مستوى الميلودراما من خلال إشارات تاريخ الفن، فإن فيلم جريفيث "براعم متكسرة" مهد الطريق أمام الأنماط الفيلمية لتتحول من مجرد توليفات سردية إلى أعمال أكثر تعقيداً من الناحية الجمالية. وسواء كان السرد يتناول قصة حياة فنان شهير (في نمط فيلم سيرة حياة المشاهير)

أو موقعة حربية شهيرة (فى نمط الفيلم التاريخى)، فإن من الممكن رفع مستوى النمط الفيلمى إلى فيلم "الفن". وكما أشار الدارس تشارلز تاشيرو، فإن بعض الأفلام التاريخية تعتمد على استثناءات تصويرية كمصادر للمرحلة التاريخية، مثل فيلم ويليام ديتيريل "يواريز" (١٩٣٩) الذى أعاد حرفيًا تصوير لوحة جويلا من عام ١٨١٤ "الإعدام فى الثالث من مايو ١٨٠٨"، كذلك فيلم ستانلى كوبريك "بارى ليندون" (١٩٧٥) المتأثر كثيرًا بلوحات البورتريه وتصوير الموضوعات النمطية فى القرن الثامن عشر، بدءًا من جوشوا رينولدز إلى جون كونستابل. أما فيلم بو فيديربيرج "إفيرا ماديجان" (١٩٦٧)، فبرغم أنه لا يستدعى لوحة بعينها فإنه يحتشد بالألوان والمناظر الطبيعية والنسيج والأجواء الخاصة بالتصوير التشكيلى الانطباعى.

والأفلام الأمريكية من نمط سيرة حياة المشاهير، والتى تتناول حياة فنان، مثل فيلم جون هيوستون "مولان روج" (١٩٥٢) حول حياة إنرى دو تولوز لوتريك، وفيلم فينسينت مينيللى "شهوة الحياة" (١٩٥٦) حول فان جوخ، يمكن أن تعتبر أفلام فن بالمعنى الفضفاض للكلمة، فهذه الأفلام تميل إلى إعادة تدوير كليشيهات المجتمع حول الفنانين: مفاهيم العبقرية، والجنون، والطيش، والعذابات الداخلية، والمنفى، والقصص العاطفية. وهناك أفلام مختلفة مثل "تسور قانونية" (١٩٨٦) و"موديليانى" (٢٠٠٤)، توحى بأن صنع الفن يمضى جنبًا إلى جنب الحياة بقوة وتركيز وموهبة ونضال. وكما هو واضح فى شخصية والدو ليدىكر (كليفتون ويب) فى فيلم "لورا" (١٩٤٤) من إخراج أوتو بريمنجر، (وهى شخصية ناقد فنى متغطرس - المترجم)، فإن هوليوود تقدم الشخصيات الفنية والأجواء المحيطة بها فى ضوء تدميرها لذاتها أو فسادها، كما أن التصوير التشكيلى بصفة خاصة يعادل المبالغة،

واللون، والأنثوية، والرذيلة، والأنانية. أما المخرج الفرنسي موريس بيالا فيتبنى تناولاً اجتماعياً ووجودياً في فيلمه "فان جوخ" (١٩٩١)، حيث الفن لا يزال استهلاكاً وتدميرًا للذات لا يترك مكاناً للأصدقاء والعائلة والزملاء. وفان جوخ كما تخيله بيالا تعرض لأحكام القيمة التي فرضتها فترته التاريخية على الفنان، والتي تفرض مفاهيم الأنوثة والإبداع والفردية، لكنه ليس تجسيداً للفساد والانحلال.

والفيلم الموسيقي في هوليوود، بتأكيد على الأزياء والألوان وتصميم الديكور جنباً إلى جنب الموسيقى والرقص، هو نمط فيلمي يوحى بالعلاقة بين الفن والسينما من خلال أسلوب بصرى. ففي فيلم "أمريكي في باريس" (١٩٥١) على سبيل المثال، يوحى تصميم الديكور بأسلوب الانطباعية الفرنسية. وفي نمط فيلمي آخر هو الفيلم نوار، تستخدم الإضاءة بالتظليل والمعمار القوطي لإظهار تأثير التعبيرية الألمانية، وهو الذوق الذي انتقل من أوروبا إلى هوليوود. ومن الأمثلة المهمة الأخرى على الإشارة إلى الفن البصرى في أفلام التشويق عند ألفريد هيتشكوك بدءاً من "سايكو" (١٩٦٠) وما بعده، إشارات إلى لوحات إدوارد هوبر (١٨٨٢-١٩٦٧)، الفنان الأمريكى الذى اشتهر بالمطاعم الخالية فى الليل، والفنادق المنعزلة على الطريق، والمناظر التى تخلو من البشر، والأفراد المعزولين. وفى أفلام الخيال العلمى ذات المسحة القريبة من الفيلم نوار، مثل فيلم ريذلى سكوت "بائع الأنصال" (١٩٨٢)، فإن الخليط الانتقائى للإشارات المعمارية من مختلف المراحل والأساليب تعطى الفيلم طابعاً غريباً من الحنين إلى الماضى، إلى تاريخ أكثر أصالة، بطريقة تبدو كأنها تعادل ما يصوره الفيلم من فقدان الذاكرة وفقدان الذوق الرفيع.

السينما والفن

كان زواج الفن والسينما من خلال الأنماط الفيلمية في السينما الأمريكية يصنع في الأغلب توحداً بين الفن من ناحية، والنخبوية والخداع من ناحية أخرى. ففي تاريخ السينما الأوروبية، تطورت سينما الفن فيما بعد الحرب العالمية الثانية في فرنسا وألمانيا وإيطاليا. وقال المخرج السينمائي وصاحب النظرية ديفيد بورديو أن "سينما الفن الأوروبية" هي طريقة أكثر من كونها نمطاً فيلمياً، لأن مواضعها الأسلوبية تتبع من التعارض العام مع قواعد السينما الهوليوودية، كما يقول أن أفلام ميكلائجلو أنطونيوني مثل "المغامرة" (١٩٦٠)، وأفلام إنجمار بيرجمان مثل "بيرسون" (١٩٦٦)، ولدت من رفض الواقعية الجديدة الإيطالية لطريقة هوليوود في حكاية القصص، بربط السبب بالنتيجة، والأبطال الذين يحققون الأهداف، والتأكيد على الإغلاق السردى (تحقق نهاية واضحة للقصة - المترجم). وهكذا فإن سينما الفن الأوروبية اختارت الغموض، والحكايات التي لا تحل في النهاية، والتعبير عن رؤية المخرج، والتصوير في المواقع الطبيعية، ومزيج من القلق الوجودى والوعى الاجتماعى، وكانت هذه السينما بديلاً لهوليوود في الخمسينيات.

وساعد دور أندريا بازان المؤثر كناقذ على نهضة الواقعية الجديدة الإيطالية، والموجة الجديدة الفرنسية. واعتمد فرانسوا تروفو على الاقتباسات الفنية من الانطباعية الفرنسية والتصوير التشكلى الحداثى المبكر، فى أفلام مثل "جول وجيم" (١٩٦٢) و"قَتَاتَانِ إنجليزيتان" (١٩٧٢)، وعلى النقيض فإن الواقعية الجديدة عند روبيرتو روسيليني كانت فى العادة تتال المديح بفضل مظهرها الذى يشبه الجريدة السينمائية، ورفض مصادر تاريخ الفن. ومع ذلك فإن القول بأن الواقعية الجديدة الإيطالية موجودة خارج تاريخ الفن هو قول

ساذج، وعلى سبيل المثال فإن فقرة نابولي فى فيلم "بايزا" (١٩٤٦) (يمكن ترجمة اسم الفيلم إلى "أولاد البلد" أو "بلديات" - المترجم)، تتضمن علاقة بين الشخصية والخلفية، فالجندى الكبير والطفل الصغير يجلسان بين الأطلال، بما يوحي بنهاية نموذج التصوير التشكيلي فى عصر النهضة الذى يضع الشخصية الإنسانية فى مركز الصورة. إن المنظر الحضارى يمثل صورة للدمار والأنقاض، ومع ذلك فإن الشخصيتين تحتلان مركز الكادر، لذلك فإن الأطلال التى يجلسان وسطها تفصح بشكل عكسى عن الوظيفة الإنسانية للعمارة فى التقاليد التصويرية الإيطالية.

وينطبق نموذج بوردويل لسينما الفن الأوربية على الأفلام الحديثة التى تتأمل فن السينما ذاته، والتى ظهرت فى الستينيات، لكنها لا تتضمن أفلاماً ما بعد حداثة تحاكي أعمالاً سابقة، مثل الأفلام التى ظهرت فى السبعينيات والثمانينيات. إن فيلم "العودة إلى المستقبل" (١٩٨٥) من إخراج روبرت زيميكس يحتوى على إشارات عديدة للأعمال النحتية متجاوزة الواقعية عند دوان هانسون، وفيلم بيرناردو بيرتولونشى "المتثل" (١٩٧٠) يستخدم أسلوب الديكورات الداخلية ذات المفارق الخادعة عند رينيه مارجرىت. واستخدام لنا ويرتموللر للمساحات المعلقة فى الزمن فى فيلمها "الحب والفوضوية" (١٩٧٣) يردد أصداء الأجواء الميتافيزيقية فى لوحات جورجو دى سيريكو. ومن المهم أيضاً أن نتذكر أن هناك العديد من أفلام الفن الأخرى، لا تتبع تماماً من ناحية نموذج بوردويل، وهى من ناحية أخرى قد لا يكون لها علاقة كبيرة بنوستالجيا ما بعد الحداثة. وبفضل فهم هذه الأفلام لتصنيفات تاريخ الفن، فإنها ليست مجرد نصوصاً استشهادية،

وليسَت أيضًا محاكاة سطحية تعوض الإحساس المتزايد بفقدان الذاكرة والأصالة. وهى أخيرًا ليست دائمًا مصاغة كرحلة فى الاغتراب الإنسانى، وليسَت ميلا لاستخدام الواقعية الجديدة لأسلوب النمر والاستكشافات بديلا عن السرد المتناسك الذى يعتمد على العلاقة القوية بين السبب والنتيجة.

لقد كان سينمائيون مثل إف دابليو مورناو، وإيريك رومير، وألان كالفيه، وأندريه تاركوفسكى، وادين بتاريخ الفن لدرجة أنهم تجاوزوه، وتعاملوا معه كمخزون متوفر للصور. وأفلامهم يمكن أن يطلق عليها أفلام "الشكل البصرى" لأن هؤلاء السينمائيين يدمجون أفكارهم ورؤاهم للأنماط التصويرية فى أفلامهم. وعلى سبيل المثال فإن مورناو فى "توسفيراتو" يتناول بجدية الروابط بين لوحات المناظر الطبيعية وبين الذاتية، يصوغ صوره على لوحات كاسبر ديفيد فريدريك عن الجبال والضباب، والقمم المخيفة والصخور الضخمة، ويضع مورناو فى الكادر شخصيات إنسانية صغيرة وحيدة بصورها من الخلف، بحيث تتجاوز مع هذه الفضاءات الطبيعية المليئة بإحساس السمو، وقيام مورناو بوضع متفرج داخلى يشابه استخدام فريدريك لشخص وحيد فى منظر طبيعى، للتأكيد على أن المنظر الطبيعى يمكن أن يكون اصطناعًا من ذهن شخص ما يشتاق إلى ما هو إلهى، أو يشعر بإمكانية الرعب. لذلك فإن "توسفيراتو" يمثل نقطة التقاء بين السينما والفن فى سياق السينما التعبيرية الألمانية الصامتة باعتبارها صناعة سينما قومية. إن الشكل البصرى ذو علاقة وثيقة بالتوتر بين التصوير النيوكلاسيكى والتصوير الرومانسى الفرنسى فى فيلم إيريك رومير "ماركيز أوه" (١٩٧٦)، وهو اقتباس عن رواية قصيرة من

تأليف هاينريش فون كلاسيك. ومن خلال تجاور حسية الكلمة والسمات الاستباطية للصورة، فإن رومير يطرح أسئلة حول التعارض بين عقلانية مرحلة التنوير والاندفاع الرومانسي. وفيلم تاركوفسكى "أندريه روبليوف" (١٩٦٩) يستخدم حركات الكاميرا الناعمة، ولقطات الأبواب والنوافذ، لى يستكشف الطاقة الساحرة الأسيرة فى تصوير الأيقونات الدينية. وبالمثل فإن استخدام لقطات قريبة عديدة للأشياء، ونظام لوني صارم، فى فيلم ألان كالفالييه "تيريز" (١٩٨٦)، يربط بين نمط التصوير التشكيلي للطبيعة الصامتة، ونزل الخدم، وخضوع الأنوثة.

والأفلام التى هى جزء من تقاليد صناعة سينما قومية ما (سواء كان لها أم لم يكن ارتباط بحركة طليعية)، وأفلام الفن الحداثى وأفلام المحاكاة ما بعد الحداثى، وأفلام الشكل البصرى، تتداخل فى مرونة هذه التصنيفات، وتشهد على ثراء اللقاء بين الفن والسينما. وبرغم أن ذروة عصر سينما الفن الأوربية قد انتهت، فإن السينما القادمة من آسيا، ومن الشرق الأوسط، وأمريكا اللاتينية، وأفريقيا، تستحق الكثير من الدراسة الدقيقة فى ضوء العلاقة بين السينما والفن. وعلى سبيل المثال فإن السينمائى الإيرانى عباس كياروستامى يستخدم تفصيلات الصور، والمناظر الطبيعية الشاسعة، التى تعتمد كثيراً على أسلوب التصوير الفارسى للوحات صغيرة ومنمنمات، وهو ما يظهر فى أفلامه "طعم الكرز" (١٩٩٧)، و"سوف تحملنا الريح" (١٩٩٩). كما أن فيلم سيرجى باراجانوف "لون الرمال" (١٩٩٨). يجمع بين الثقافة الفولكلورية الروسية وفنون الأداء الروسية، وفى نفس الوقت فإن بعض تكويناته يمكن بسهولة أن

نطلق عليها لوحات، وتنتقل من الشاشة إلى المعارض الفنية. وبرغم أن معظم العمل النقدي حول السينما والفن اعتمد على دراسات حالة أوربية، فقد أصبح من الملح تمامًا معالجة التقاليد البصرية الإسلامية والأفريقية لكي يتحقق فهم أفضل لأفلام الفن التي تم صنعها في هذه المناطق من العالم. لقد اعتمدت السينما اليابانية والصينية بقوة على التقاليد القومية للطباعة بقطع الخشب، والتصوير التشكيلي، على اللانف.

كما أن السينما الطليعية الأمريكية في الستينيات والسبعينيات تأثرت بنزعة استخدام أقل التقنيات في الفنون البصرية. وأفلام آندى وراهول، ومايكل سنو، وهوليس فرامبتون، وبول شارييس، ذات علاقة بأعمال فنانين مثل كارل أندريه، وروبرت موريس، ودونالد جود، وروبرت سيمثسون، وقد عملوا جميعًا في مختلف الوسائط. وفي ضوء هذا الوعي بأن الذي يستمر في المعارض الفنية يكون ذا علاقة مع ما يحدث على الشاشة، فإن الفنانة الأمريكية إليانور أنتين (ولدت عام ١٩٣٥) صكت تعبير "صندوق أسود، مكعب أبيض"، ويشير المصطلح الأول إلى السينما، والثاني إلى المعرض الفني. واستخدمت هذه العبارة بشكل متزايد بواسطة الفنانين الذين يعملون في السينما والفيديو، ربما لأن الكثير من المنتجات التي تصنع باستخدام مزيج من الوسائط قد أذابت الحدود الفاصلة بين النحت، والسينما، والعمارة، وفن الفيديو، والتصوير التشكيلي.

انظر أيضاً:

"سينما الفن"، "التعبيرية"، "السريالية".

مزید من القراءات

FURTHER READING

- Andrew, Dudley. *Film in the Aura of Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Dalle Vacche, Angela. *Cinema and Painting: How Art Is Used in Film*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- , ed. *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.
- Deleuze, Gilles. *Cinema*. Vol. 1: *The Movement-Image*. Vol. 2: *The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986–1989.
- Desser, David, and Linda Ehrlich, eds. *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Eisner, Lotte. *The Haunted Screen: German Expressionism and the Influence of Max Reinhardt*. Translated by Roger Graves. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Hollander, Anne. *Moving Pictures*. New York: Knopf: 1989.
- Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York: Da Capo Press, 1998.
- Tashiro, Charles. *Pretty Pictures: Production Design and the History Film*. Austin: University of Texas Press, 1998.

Angela Dalle Vacche

کتبت هذا الفصل: أنجيلا دالى فاكى

فنلندا "Finland"

خلال أيام الذروة بين الثلاثينيات والخمسينيات، كانت صناعة السينما المحلية في فنلندا تشبه صورة مصغرة من صناعة السينما في هوليوود، لكن مع سمات قومية واضحة تعتمد على الموقف التاريخي والسياسي للبلاد. وعلى سبيل المثال، وبسبب القمع الروسي عندما كانت فنلندا لا تزال دوقية تحت حكم روسيا القيصرية، فقد كان الإنتاج المحلي يعتبر مشروعًا وطنيًا يهدف إلى تعزيز هوية الشعب الفنلندي من جانب، وإلى تقديم فنلندا وشعبها إلى الأمم الأخرى من جانب آخر. لذلك فإن الأفلام الأولى المنتجة في فنلندا كانت أفلامًا تسجيلية قصيرة عن مناطق طبيعية وصناعية.

البدايات

كانت فنلندا تتمتع بالحكم الذاتي، لكنها كانت جزءًا مضطهدًا من الإمبراطورية الروسية منذ بدايات القرن التاسع عشر حتى أصبحت جمهورية مستقلة في عام ١٩١٧. وكان أول فيلم روائي طويل يتم صنعه في فنلندا هو "مهربو الخمر" الذي عرض لأول مرة في عام ١٩٠٧، وكان الفيلم - الذي لم يتبق منه إلا القليل من الصور الفوتوغرافية - نتيجة مسابقة في السيناريو تهدف إلى خلق سينما قومية. لكن القمع الروسي، وما حدث في أعقابها من حرب أهلية - الصراع بين البلاشفة المنحازين للروس، والقوميين من الجناح اليميني، في أعوام ١٩١٧ و ١٩١٨ - أدت جميعًا إلى تثبيط بذل

مزيد من الجهد لإنشاء صناعة سينما قومية. وكان الصراع من أجل جمهورية مستقلة جديدة يحكمها القوميون سبباً في تأخير تقدم صناعة السينما طوال عقد آخر. ولهذه الفترة تعود أيضاً واحدة من أقدم سلطات الرقابة السينمائية في العالم، والتي كانت تابعة للدولة، وتركت تأثيرها على تطور أهداف وجودة السينما الفنلندية. فقد كان لديها السلطة في أن تقرر على وجه الخصوص ليس فقط الأفلام التي يمكن عرضها، لكن الأفلام "ذات القيمة" التي تستحق إعفاءها من ضريبة الملاهي. وطوال العقود الأولى، كان المفهوم السائد القومي فيما يتعلق بالسينما أنها "ملاهي" - أي أنها ليست فناً - لذلك فإنها سلع استهلاكية لابد من دفع الضريبة عنها.

ومن بين الشخصيات المهمة في بدايات السينما الفنلندية إيركي كارو (١٨٨٧-١٩٣٥) الذي أسس شركة إنتاج سينمائي تدعى "سوومي" في عام ١٩١٩، وقام بإخراج عدد قليل من الأفلام الميلودرامية الناجحة التي تدور أحداثها في الريف. وكان عقد الثلاثينيات هو فترة تماسك صناعة السينما الفنلندية، وفيها أصبحت شركة "سوومي" - مع شركة "سوومين"، التي أسسها كارو أيضاً - شركة إنتاج متكاملة تماماً، وسيطرت على الحقل السينمائي حتى الستينيات. ومن المنتجين المهمين الآخرين للأفلام الروائية الطويلة شركة آدامز، وفينادا، بينما تخصصت شركة "آهو وسولدان" في الأفلام التسجيلية المتميزة.

وعند نهاية مرحلة السينما الصامتة تم إنتاج عدد قليل من الأفلام، معظمها كانت مسرحيات وروايات درامية فنلندية تحولت إلى أفلام. وعلاوة على أفلام الميلودراما الريفية، أو الكلاسيكيات، كانت هناك أيضاً أفلام كوميدية معاصرة تدور في أجواء المدن، ومن بطولة نجوم مثل تاوونو بالو (١٩٠٨-١٩٨٢) وأنسا إيكونين (١٩١٣-١٩٨٩).

وكان الجزء الأكبر من صناعة السينما الفنلندية مترددا بشأن التحول إلى السينما الناطقة في بداية الثلاثينيات، لكن ما بدا أنه مخاطرة اتضح أنه منجم للذهب، لأن الشعب الفنلندي أحب الاستماع للغته منطوقة على الشاشة الفضية. وكان الفيلم الناطق الأول هو "يرتدى مثل آدم، وقليلًا مثل حواء أيضًا" الذي عرض في يناير ١٩٣١. وكانت الأفلام الأجنبية الناجحة، خاصة السويدية، يتم اقتباسها إلى أجواء فنلندية، كما أن الروايات الشعبية تحولت إلى سيناريوهات سينمائية. وللمرة الأولى كانت الأفلام المحلية قادرة على التنافس مع الأفلام الأجنبية، ومع ذلك فإن قليلا من البلدان استوردت الأفلام الفنلندية. ومن أشهر أفلام فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية "موت مسروق" (١٩٣٨) والذي كان يمثل فنلندا في أسابيع الأفلام والمهرجانات، لكن السويد كانت الوحيدة التي استوردته. وكان مخرجه هو نيركي تابيوفارا (١٩١١-١٩٤٠) الذي أخرج أربعة أفلام روائية طويلة فقط، وأسهم موته البطولي خلال الأيام الأخيرة من "حرب الشتاء" في عامي ١٩٣٩ و ١٩٤٠ في أسطوره عن العبقرية التي فقدتها السينما الفنلندية. وكان هذا الفيلم من تصوير إيريك بلومبيرج (١٩١٣-١٩٩٦) الذي سوف يخرج "الطبيب الأبيض" (١٩٥٢)، أحد أشهر الأفلام الفنلندية على المستوى العالمي، والذي بالجائزة الدولية في مهرجان كان السينمائي في عام ١٩٥٣، والكرة الذهبية في الولايات المتحدة في عام ١٩٥٧.

واستمر إيقاع الإنتاج مسرعًا خلال سنوات الحرب (١٩٣٩-١٩٤٤)، برغم الظروف الصعبة، ونقص الفيلم الخام، والقصف المستمر لمدينة هيلسنكي، واستدعاء العديد من المصورين الفوتوغرافيين والفنيين من الذكور إلى الجبهة. وبسبب عقبات مثل المقاطعة التجارية، تناقص استيراد الأفلام الأجنبية، وتزايد طلب أصحاب دور العرض والموزعين على الأفلام

الجديدة. وظهرت عدة ميلودرامات تاريخية مثل "قالس الصعلوك" (١٩٤١) و"كاثرين والكونت" (١٩٤٣)، بالإضافة إلى أفلام التهريج الحربية الجماهيرية. وبالقرب من نهاية الحرب، كانت هذه الأفلام تسخر بوضوح من الجيش السوفييتي المعادي، كما في سلسلة تقدم صديقين في الجيش فقط هما "رايمي ورومبانين" (١٩٤١، ١٩٤٣، ١٩٥٢)، وبعد اتفاقية السلام بين فنلندا والاتحاد السوفييتي في عام ١٩٤٤، سحبت السلطات الفيلمين الأولين من السوق حتى لا تثير حنق الجار على الحدود الشرقية، الذي أصبح الآن شريكاً تجارياً مهماً.

سينما ما بعد الحرب

علوة على القيود المفروضة من خلال ضريبة الملاهي المزعجة، كان هناك شكل آخر من تدخل الدولة في صناعة السينما، يتمثل في المنح والجوائز التي بدأت في النصف الأخير من الأربعينيات. وبعد تأسيس مؤسسة السينما الفنلندية في عام ١٩٦٩، أصبحت الدولة جزءاً مهماً في عملية الإنتاج، وشرطاً أساسياً لوجود صناعة السينما في البلاد. لكن بعيداً عن شكل "دعاية الدولة الشمولية"، كان تأسيس المؤسسة أولاً وقبل كل شيء خطوة لحماية الصناعة بما يعكس المشاعر الوطنية. وبحلول الستينيات، تغيرت المواقف تجاه السينما في دول شمال أوروبا، وبدأ تزايد إدراكها كفن في حد ذاتها. وطبقاً لفهم مشترك، فإن الحكومة مسئولة عن إعطاء دعم للتطور الفني للسينما كما هو الحال في الأدب والفنون الجميلة.

وأنتجت السلطات الفنلندية جرائد سينمائية تسجل الموقف السياسي المعاصر خلال الحرب العالمية الثانية، وهناك مخزون تسجيلي كبير أنتجه الجيش الفنلندي، وتم تخزينه الآن في أرشيفات. وقامت الحكومة بتمويل فيلم

فى عام ١٩٥١ يسجل مجهودات الأمة لتسديد الديون القومية الثقيلة بسبب الحرب ضد الاتحاد السوفييتى، وكان نموذجًا للفيلم التسجيلى خلال الأربعينيات والخمسينيات. لقد كان الشعب الفنلندى فخورًا تمامًا بأنه كان الشعب الوحيد فى عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية الذى قام بتسديد ديون الإصلاح التى مولتها الحكومة الأمريكية. والفيلم ينضح بالفخر والثقة فى الذات، مثل الأفلام التسجيلية التى صنعت فى الفترة المبكرة من الاستقلال.

وأدى زوال الأوهام فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية إلى التأثير فى موضوعات الأفلام الروائية الطويلة: تراجعت الكوميديا الخفيفة والقصص الرومانسية لتفسح الطريق أمام الدراما الاجتماعية التى تصور مشكلات الناس الذين يعيشون على حدود المدن. وكان إدفين لين (١٩٠٥-١٩٨٩) من أهم أبناء جيل ما بعد الحرب من المخرجين، وأنتج فيلم "ظلال الصيد" فى عام ١٩٤٥، كما أخرج أشهر الأفلام الفنلندية على الإطلاق "الجندى المجهول" (١٩٥٥)، وهو أول حكاية واقعية عن الحرب، وأدى النجاح التجارى دون قصد إلى أزمة انتهت بإفلاس شركة "سوومين"، لتفادى دفع ضريبة على الملايين التى ربحها الفيلم، ثم استثمرت الشركة أموالها فى أفلام جديدة مصنوعة على عجل وذات جودة أقل.

وعلى قمة الوضع القلق خلال الستينيات، مع تزايد تكاليف الإنتاج وتناقص عدد الجمهور مما أدى إلى إغلاق أبواب عدد من دور العرض، تلقت صناعة السينما ضربة عندما أضرب اتحاد الممثلين بسبب تراجع الأجور. لكن الإضراب لم يوقف الإنتاج السينمائى، وبدلاً من ذلك أدى إلى ظهور جيل كامل من الممثلين الجدد، ظهوروا فى بعض الأفلام كان أشهرها Kapy selan alla (١٩٦٦) عن سيناريو الكاتبة ماريانا ميكولا، وإخراج ميكو نيسكانين (١٩٢٩-١٩٩٠). وكان هناك كاتبات سيناريو عديدات فى تاريخ

السينما الفنلندية، ففي العشرينيات تحولت مسرحيات مينا كانث (١٨٤٤-١٨٩٧) وماريا جوتوني (١٨٨٠-١٩٤٣) إلى أفلام، كما أن أفلام فالنتين فالّا (١٩٠٩-١٩٧٦) الكوميديّة الجماهيرية في الثلاثينيات والأربعينيات كان نتيجة التعاون مع بطلته الرئيسية ليا جوتسينو (١٩١٠-١٩٧٧) والكاتبة كريستي بيرجروث (١٨٨٦-١٩٧٥).

لكن الأغلب في تاريخ السينما الفنلندية هم الرجال، مثل ريسو أوركو (١٨٩٩-٢٠٠١)، رئيس مجلس إدارة شركة "سوومي"، وتوفو ساركا (١٨٩٠-١٩٧٥) رئيس شركة "سوومين"، وهما اللذان سيطرا على شاشات فنلندا كمخرجين عبر ثلاثين عامًا. وظهرت أولى المخرجات في أوائل الستينيات، وهي ريتفا أرفيلو (ولدت عام ١٩٢١) والتي فازت بجائزة الدولة عن فيلمها في عام ١٩٦١. ومع ذلك فسوف تمر عشرون عامًا أخرى قبل أن تمكن النساء من تأسيس وضعهن في الصناعة، مثل تويجا مايا نيسكانين (ولدت في عام ١٩٤٣) التي أخرجت "الوهم الكبير" (١٩٨٥)، وكايسا راستيمو (ولدت عام ١٩٦١) التي أخرجت "مأساة محترمة" (١٩٩٨). ومن بين أنجح النساء في السينما الفنلندية منذ بدايات الثمانينيات بيريو هونكا سالو (ولدت عام ١٩٤٧) الذي أخرجت أفلامًا تسجيلية مثل "آتمان" (١٩٩٦)، و"ثلاث غرف للحزن" (٢٠٠٤)، وحصلت على العديد من الجوائز في مهرجانات عالمية.

وأسهم تأسيس المؤسسة السينمائية الفنلندية في تغييرات جوهرية في الصناعة خلال السبعينيات. فاخترت الشركات القديمة بنظم إدارتها المعقدة، وظهرت شركات صغيرة كان يديرها في العادة السينمائيون أنفسهم. وكان هذا متسقًا مع النظرة المعاصرة للمخرج السينمائي باعتباره "مؤلفًا" يملك

السلطة الكاملة على الإنتاج، بما فى ذلك حق النسخة النهائية. وقد أدت هذه النظرة إلى ظهور جيل من مخرجى السينما المستقلين الذين يكتبون سيناريوهات أفلامهم بأنفسهم، ويؤسسون أيضًا - مثل يورن دونر (ولد عام ١٩٣٣) - شركات إنتاج أفلامهم. كان دونر أيضًا كاتبًا مشهورًا، وأخرج أفلامًا مثل "تسعة وستون" (١٩٦٩) وأفلام أخرى كانت أمثلة لأفلام البورنو الخفيفة آنذاك، بينما كانت أفلام ريستو يارفا (١٩٣٥-١٩٧٧) تعكس النقد الاجتماعى لتلك الفترة فى أفلام مثل "غاز فى الأوردة" (١٩٧٠) و"عام الأرنب" (١٩٧٧).

وعند نهاية القرن حدث تغير مهم آخر، فقد اتضح أنه ليس من الممكن لأى بلد وحده من شمال أوروبا أن يوفر الأموال لإنتاج فيلم روائى، وكان الإنتاج المشترك مطلوبًا بين البلدان والمؤسسات السينمائية والشركات التليفزيونية فيها. وكانت النتيجة عمليات طويلة من جمع الأموال واتخاذ القرارات حيث أصبح نمط أفلام "التراث" هى الوحيدة التى يمكن إنتاجها، مثل "حرب الشتاء" (١٩٨٩)، بمشاهد الجموع المعقدة التى تصور المواقع الحربية.

ومنذ الثمانينيات وما بعدها، كان الحل الفنلندى للموقف يتم تقديمه بواسطة جيل آخر من المخرجين السينمائيين مثل آكى (ولد عام ١٩٥٧) وميكا كوريسماكى (ولد عام ١٩٥٥) فى المقدمة، والذين صنعوا أفلامًا ذات ميزانيات صغيرة بوحدات صغيرة متحركة. وإذا كان ميكا قد انتقل إلى حياة فنية على المستوى العالمى، فإن آكى ظل فى فنلندا، وفنيًا لأسلوبه الصارم المتأمل لذاته، فى أفلام مثل "فتاة مصنع النّقاب" (١٩٩٠)، و"رجل بلا ماضى" (٢٠٠٢)، وهو يميل فى أفلامه لفحص مشاعر الحنين التى تعالج

الذاكرة الجماعية الجماهيرية للأجيال الفنلندية في فترة ما بعد الحرب. ومخرجو جيله الآخرون يستخدمون الواقعية المركزة ذات الميول ما بعد الحداثية، مثل السرد المنقسم والشخصيات التي تحاكي شخصيات في أعمال سابقة. وكان فيلم تيمو كويفو سالو (ولد عام ١٩٦٣) من نمط سيرة الحياة، الذي أخرجه في عام ٢٠٠١، عن معنى المعارضة إيروين جودوين الشهير في السبعينيات، أو فيلم بيكا ليتو "تأنجو كباريه" (٢٠٠١)، الذي يصور الراقصة المشهورة آيرا ساميولين، مثالين لتلك الأفلام. وتلك الأشكال للتذكر لم تكن تنتهي دائماً إلى النجاح التجاري، بينما كانت الأفلام التي تصور حروب فنلندا المستقلة تتجح دائماً في تغطية تكاليفها.

انظر أيضاً:

"السينما القومية"، "الحرب العالمية الثانية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Cowie, Peter. *Finnish Cinema*. Helsinki: Suomen elokuvaseätiö, 1990.
- Hillier, Jim, ed. *Cinema in Finland*. London: British Film Institute, 1975.
- Nestingen, Andrew, and Trevor G. Elkington, eds. *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2005.
- Soila, Tytti, ed. *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower Press, 2005.
- Soila, Tytti, Astrid Söderbergh Widding, and Gunnar Iversen. *Nordic National Cinemas*. London and New York: Routledge, 1998.

Tytti Soila

كتبت هذا الفصل: نيتي سويلا

فرنسا "France"

منذ الحرب العالمية الأولى، حددت السينما الفرنسية نفسها من خلال علاقة مترددة بالسينما الهوليوودية. فبرغم أن السينما الفرنسية كانت هي القوة المسيطرة في السوق العالمية حتى الحرب العالمية الأولى، حيث إن تأثيرها امتد إلى أستراليا، ففي العقود التالية ناضلت السينما الفرنسية لمجرد الإبقاء على جمهورها الفرنسي. كما أن النجوم الفرنسيين - الذين كانوا ينالون التقدير لاستقلاليتهم وقدرتهم على تقديم "الجوهر الفرنسي" عبر العالم كله - لعبوا دوراً مهماً في هذه الحرب الشعواء بين السينما الفرنسية وهوليوود. وبرغم أن كثيرين قد يجادلون بأن تلك معركة خاسرة، فإن الفيلم الفرنسي يستمر في السيطرة على دور العرض الفرنسية كما كان الحال دائماً، كما أن الجمهور يشاهد التلفزيون اليوم. لكن وفي بداية فإن الفرنسيين هم الذين اكتشفوا السينما كما نعرفها.

السينما الصامتة: ١٨٩٥-١٩٢٩

ينسب اختراع السينما إلى أوجست (١٨٦٢-١٩٥٤) ولوى لوميير (١٨٦٤-١٩٤٨)، الشقيقين اللذين نظما ما يعتقد الآن على نطاق واسع أنه أول عرض سينمائي في ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥، في جران كافيه في باريس باستخدام "سينماتوغراف" لوميير الذي كان كاميرا وآلة عرض في وقت واحد. لكن المخترع الأمريكي توماس أديسون (١٨٤٧-١٩٣١) هو الذي ابتكر الشريط الخام ذاته منذ عام ١٨٨٩، غير أن الأخوين لوميير هما اللذان

اخترعا السينما كحدث للتسلية الجماهيرية حيث يجلس المتفرجون أمام صورة تسقط على شاشة، بأفلام مثل "وصول القطار إلى المحطة" (١٨٩٥)، و"الموظفون يغادرون مصنع لوميير" (١٨٩٥)، و"هدم حائط" (١٨٩٦). وكان مصورو لوميير يجوبون أنحاء العالم لتصوير أحداث شهيرة، وقاموا بتجميع ما يزيد على ألف فيلم خلال العامين التاليين. وكان المنافس الأكبر لهما في فرنسا هو جورج ميليس (١٨٦١-١٩٣٨) بألة "كاينيتوجراف"، وأسس شركة "ستار فيلم" في عام ١٨٩٦، والتي تخصصت في الحوادث السحرية والخيالية، على النقيض من الأخوين لوميير اللذين كانا يركزان على "الأحداث الحقيقية". وبعد أن أنتجت شركة ستار ما بين ٦٠٠ و ٨٠٠ فيلم، أفلست في عام ١٩١٤، وتوقف ميليس عن صنع الأفلام في عام ١٩١٩.

والشخصية المهمة الثالثة في تطور السينما الفرنسية هو شارل باتيه (١٨٦٣-١٩٥٧) بألة "إيكينيتوجراف"، وأسس شركة "إخوان باتيه" مع شقيقه إميل في سبتمبر ١٨٩٦، وبدءاً من عام ١٩٠٢ كان شعار الشركة - الديك الأحمر - مرادفاً للسينما في كل أنحاء العالم. وغادر شارل باتيه فرنسا إلى الولايات المتحدة في عام ١٩١٤ بسبب أن العديد من أهم فروع شركته كانت في المنطقة التي احتلها الألمان. ومن إسهامات باتيه المهمة في تطور السينما هو أنه بدأ في عام ١٩٠٧ النظام الثلاثي للإنتاج والتوزيع والعرض الذي يميز صناعة السينما الحديثة، وفي ظل هذا النظام كان أصحاب دور العرض يستأجرون الأفلام من خلال شركات التوزيع. وسرعان ما تضاعف عدد شركات الإنتاج، ومن بينها شركة ليون جومون التي كانت تستخدم "كرونو فوتوجراف" ويعمل لديها أول مخرجة سينمائية هي أليس جى (١٨٧٣-١٩٦٨).

وتعتبر الفترة بين ١٩٠٨-١٩١٤ هي العصر الذهبي للكوميديا، فخلال هذه الفترة برز نجوم مثل ماكس ليندير (١٨٨٢-١٩٢٥)، الممثل الكوميدي الرائع الذي ترك تأثيراً قوياً على ممثلين كوميديين مثل شارلي شابلن وهارولد لويد، كما ظهر مخرجون مثل جان دوران (١٨٨٢-١٩٤٦) بالإضافة إلى فنان التحريك إميل كول (١٨٥٧-١٩٣٨). وكان الاقتباس عن الروايات شائعاً، وبدأ الفيلم الروائي الطويل في الظهور في عام ١٩١١، بالإضافة إلى مسلسلات المفتشين السريين التي ارتبطت بالمخرج لوى فوياد (١٨٧٣-١٩٢٥). كما اشتهرت تلك الفترة أيضاً بظهور شركة "فيلم الفن"، التي تأسست جزئياً بواسطة باتيه في فبراير ١٩٠٨، وكانت مشهورة بإنتاج الدراما التاريخية المصورة سينمائياً، مثل اغتيال الدوق دو جيز" (١٩٠٨) من إخراج أندريه كالميت (١٨٦١-١٩٤٢) وشارل لو بارجي (١٨٥٨-١٩٣٦) الذي مثل أيضاً دوراً رئيسياً، مع موسيقى كامى سان صانس.

وأدت منافسة الأفلام الأمريكية والاسكندنافية إلى إضعاف السيطرة الفرنسية في العالم بحلول عام ١٩١٢، ومع بدء الحرب العالمية الأولى في أغسطس ١٩١٤ توقف الإنتاج الفرنسي تماماً، وبعد ستة شهور من الركود عام الإنتاج بطيئاً مع أفلام مثل مسلسل "مصاصو الدماء" (١٩١٥) من إخراج فوياد، وهو المسلسل الذي قدم واحدة من أشهر نجومات السينما الصامتة العظيمة، وهي ميوزيدورا (١٨٨٩-١٩٥٧)، التي حققت جماهيرية كبيرة في دور مصاصة الدماء إيرما فيب.

بعد الحرب العالمية الأولى

كانت أبرز سمة لفرنسا ما بعد الحرب العالمية الأولى بالنسبة لدارسى السينما هي اجتماع الثقافة السينمائية حول أول حركة طليعية وأول

مجموعات من عشاق السينما. كان هناك جيل جديد من المثقفين ألهمه تدفق الأفلام الهوليوودية، واهتم بالسينما، وظهرت حساسية طليعية كان حامل لوائها الصحفي الذي أصبح مخرجًا لوى ديلاك (١٨٩٠-١٩٢٤)، وكان لهذه الحساسية تأثير عميق على تطور السينما كشكل فني قومي، خاصة على الموجة الجديدة في أعقاب الحرب العالمية الثانية. وبرغم أن ديلاك توفي في عام ١٩٢٤، فإن اسمه التصق بجائزة لها احترامها لأفضل فيلم، كما أثرت كتاباته على الفكر الفرنسي وعلى الدراسات السينمائية الفرنسية حتى الآن.

كانت السينما بالنسبة إلى ديلاك يجب أن تكون "سينمائية" و"فرنسية"، ويجب أن تعبر عن خصوصية الوسيط السينمائي كشكل فني وتشجع في الوقت ذاته على معارضة مفهوم السينما كوسيلة تسلية. وكانت الانطباعية - التي ارتبطت بديلاك - فكرًا فضفاضًا ولا يتسم بالاتساق. لقد كان الانطباعيون يناهضون التقاليد الواقعية التصويرية للسينما الفرنسية، ويبحثون عن الإلهام في المونتاج وفي أساليب الكاميرا عند مخرجي هوليوود الجدد، الذين ابتعدوا عن التقديم التسجيلي أو المسرحي للقصة. وبرغم أن أفلامًا مثل "العجلة الدوارة" (١٩٢٣) من إخراج أبيل جانص، و"السحر الجديد" (١٩٢٣) من إخراج مارسيل ليربييه، اعتبرت بواسطة الجمهور المعاصر أفلامًا ميلودرامية، فإنها استخدمت مونتاجًا إيقاعيًا، ولقطات وجهات النظر، والبؤرة الناعمة، وحيلًا بصرية مثل الطبع المتعدد للإحياء بتجارب ذاتية. وكان هناك كتاب مخرجون ارتبطوا بالحركة مثل جيرمين دولاك (١٨٨٢-١٩٤٢) والتي أكملت فكرة أن السينما تعمل مثل اللغة، لكن التراث الأهم الذي تركه الانطباعيون هو فكرة أن السينما شكل فني أكثر من كونها وسيلة للترفيه. واستمر تأثير ديلاك بعد وفاته ظاهرًا في أعمال مخرجين مثل دولاك، وجان

إيستين (١٨٩٧-١٩٥٣)، وأبيل جانص (١٨٨٩-١٩٨١)، ومارسيل ليريبيه (١٨٨٨-١٩٧٩)، والذين ظلوا متأثرين بأهداف الانطباعية بينما استمروا في اتجاهات مختلفة. وتركت الدادائية والسريالية أثرهما على حركة طليعية ثانية في عامي ١٩٢٣ و ١٩٢٤، وقام المصور الفوتوغرافي الأمريكي مان راي (إيمانويل راينوفيتش، ١٨٩٠-١٩٧٦)، والمصور التشكيلي فيرنان ليجييه (١٨٨١-١٩٥٥)، بصنع أفلام تجريبية تشبه أفلام دولاك، وخيالات المخرج البرازيلي المغترب أليبرتو كافالكانتى (١٨٩٧-١٩٨٢). وكان هناك مخرجان سوف يتركان بصمتهما على السينما الفرنسية كجزء من هذه الحركة، هما رينيه كلير (١٨٩٨-١٩٨١) ولوى بونويل (١٩٠٠-١٩٨٣).

وبرغم أن معظم المتقنين تجاهلوا السينما الفرنسية كشكل روائى جماهيرى، فإنها ازدهرت خلال تلك الفترة. كان الفيلم الفرنسى نادراً ما يتم تصويره، لكنه استمر فى جذب الجمهور الفرنسى، بمسلسلات مثل "الطفل الملك" (١٩٢٣) من إخراج جان كيم، أو "زهرة التيوليب فانفان" (١٩٢٥) من إخراج رينيه لوبرينس. ومن المخرجين الناجحين آنذاك جوليان دوفيفيه (١٨٩٦-١٩٦٧)، ريمون بيرنار (١٨٩١-١٩٧٧)، جاك فيديه (١٨٨٥-١٩٤٨). ولمواجهة نفقات الإنتاج المتزايدة، بدأت الشكايات السينمائية آنذاك فى الإنتاج المشترك الأوروبى، وكانت فى الأغلب تعمل مع شركات ألمانية.

ومن أكثر تلك الشركات تأثيراً "أفلام إيرموليف" و"ألباتروس" لألكسندر كامينكا، واللذان أسسهما مهاجرون روس، وأنتجا أفلاماً تستهدف الجمهور من المهاجرين بالإضافة إلى أفلام فرنسية، وعرفت هذه المجموعة الروسية المهاجرة باسم "روس مونترية"، ومن بينهم مخرجون مثل ياكوف بروتوزانوف (١٨٨١-١٩٤٥)، فيكتور (فياتشلاف) تورجانسكى (١٨٩١-

(١٩٧٦)، ألكساندر فولكوف (١٨٨٥-١٩٤٢)، بالإضافة إلى فنيين وممثلين وممثلات. وأنتج كامينكا أعمالاً مشهورة في السينما الفرنسية، مثل فيلمي رينيه كلير "قبة القش الإيطالية" (١٩٢٨)، و"روحان خانفتان" (١٩٢٨)، وفي فترة لاحقة أنتج كامينكا فيلم جان رينوار "الحضيض" (١٩٣٦) الذي فاز بجائزة لوى ديوك.

وفي تلك الفترة أتى العديد من الممثلين من عالم المسرح والصالات الموسيقية، مثل موريس شيفالييه (١٨٨٨-١٩٧٢) الذي كان بالفعل نجماً في الصالات الموسيقية الفرنسية، والذي برز في سلسلة من الأفلام قبل أن ينجح نجاحاً كبيراً في أمريكا في الثلاثينيات. ومن نجوم المسرح هناك ميشيل سيمون (١٨٩٥-١٩٧٥)، جابى مورلاى (١٨٩٣-١٩٦٤)، ألبير بريجان (١٨٩٣-١٩٧٩). ويمثل سيمون بشكل خاص التقاليد الفرنسية عن "الوحش المقدس" أو "غريب الأطوار"، وهو ممثل الشخصيات المثيرة ذو الهيئة الجسمانية المتقردة، والذي استخدم بنجاح كبير في أفلام مثل فيلم رينوار "إنقاذ بودو من الغرق" (١٩٣٢).

وبنهاية العشرينيات، كانت السينما الفرنسية قد تعافت من آثار الحرب العالمية الأولى. وبرغم أنها فقدت المعركة مع هوليوود على شباك التذاكر العالمى، فإنها اكتسبت مكانة الشكل الفنى القومى الذى كان مميزاً عن سلع الترفيه الجماهيرية. ومن المفارقات أن أفلام هوليوود - التى تركت تأثيرها على الحركة الطليعية خلال سنوات الحرب - كان لها تأثير مهم فى خلق سينما فرنسية كانت سينمائية وفرنسية على نحو التعريف الذى قدمه من قبل ديوك. لقد وجد الانطباعيون إلهاماً فى السينما الهوليوودية، فى كاميرا ومونتاج دى دابلو جريفث (١٨٧٥-١٩٤٨)، وإضاءة سيسيل بى دى ميل

(١٨٨١-١٩٥٩)، والسيناريوهات التي تشبه الأحلام عند شارلى شابلن (١٨٨٩-١٩٧٧). وتركت هوليوود بصمتها على الأفلام الطليعية الأولى لأبناء الدادائية والسريالية، مثل فيلم دولاك "القوقعة والكاهن" (١٩٢٨)، وفيلم بونويل "كلب أندلسي" (١٩٢٩)، مما يميز السينما الفرنسية باعتبارها رائدة على مستوى العالم بالنسبة لحركة "السينما كفن"، وهي مكانة ظلت فرنسا تحتلها إلى حد كبير طوال بقية القرن العشرين.

وبرغم أن هوليوود كانت موضوعًا للمناقشة والجدال، فإن هناك صناعات سينما قومية أخرى مثل السينما الروسية - خاصة من خلال المنتجين المهاجرين - والسينما الألمانية - من خلال التمويل - أثرت أيضًا على اتجاهات السينما الفرنسية. كما أن السينما الجماهيرية الفرنسية - في شكل الكوميديا والمسلسلات، بالإضافة إلى الأفلام البوليسية - استمرت في النجاح التجارى، وشكلت نوعًا موازيًا للأفلام الرفيعة التي يمتدحها أبناء الصفاة المتففة. ومع حلول الصوت، واجهت السينما الفرنسية كفن تحديثها الأكبر.

السينما الناطقة والحقبة الكلاسيكية: ١٩٢٩-١٩٤٠

بدأت الشركات السينمائية الناطقة الأولى فى فرنسا فى خريف عام ١٩٢٩، واستهلكت الحقبة الذهبية للمسرح المصور سينمائيًا، كما أدت إلى أزمة جمالية تجلت فى الجدل حول طبيعة الفن السينمائي. وبينما كان المدافعون عن ميراث الانطباعية - مثل جانص وليربييه - ملتزمين بأهمية الصورة باعتبارها العنصر الأساسى فى اللغة السينمائية، فإن مخرجين مثل دوفيفيه ورينوار استخدموا الصوت كعنصر متكامل فى الوسيط السينمائي. كما كانت صناعة السينما معرضة لأزمة مالية، وعبر ما يزيد على عقد من الزمن أعيد

تنظيمها حول شركات مثل "جومون" و"باتيه" بأسماء جديدة. ومع ذلك فإن بعضاً من الأفلام العظيمة للسينما الفرنسية تم إنتاجها بين ١٩٣٤ والحرب العالمية الثانية، وكان ذلك يعود جزئياً إلى تدفق مخرجين وفنيين هاربين من النازية من بلدان أخرى، ومن بينهم المخرج الألماني ماكس أوفولس (١٩٠٢-١٩٥٧)، صانع فيلم "العدو الرقيق" (١٩٣٦)، والذي أصبح مواطناً فرنسياً في عام ١٩٣٨. واستقر إنتاج الأفلام الروائية الطويلة ما بين ١٠٠ و ١٢٠ فيلماً كل عام، وهو المستوى الذي استمر بشكل ما طوال بقية القرن.

وكان هناك مخرجان صاعداً أسلوبهما داخل حدود نمط أفلام المسرحيات المصورة سينمائياً، هما مارسيل بانيول (١٨٩٥-١٩٧٤) وساشا جيتري (١٨٨٥-١٩٥٧). وكان بانيول ناجحاً كمخرج وكاتب ومنّج، وأسس أستوديوهاته الخاصة في جنوب فرنسا، وأنتج مجموعة من الأفلام المرتبطة بهذه المنطقة. ومن الأفلام التي كتب لها السيناريو "ثلاثية بانيول" التي تشمل "ماريوس" (١٩٣١)، "فاني" (١٩٣٢)، "سيزار" (١٩٣٦)، والتي تناول "أناساً صغاراً" من مارسيليا. ويرجع معظم نجاح هذه الأفلام إلى الأداء الفائق للممثلين، مثل جول رامو (١٨٨٣-١٩٤٦)، بيير فريزناي (١٨٩٧-١٩٧٥)، فيرنان شاربان (١٨٨٧-١٩٤٤)، أوران دومازي (١٨٩٤-١٩٩١). وبفضل رهافة وأصالة أفلامه، وأيضاً بسبب أن هذه الأفلام تشكل استكشافاً مبكراً لهوية هذه المنطقة من فرنسا، فإن النقاد اعترفوا بموهبة بانيول، مثل أندريه بازان الذي كان في الأصل معارضاً لأسلوب المسرح المصور سينمائياً. وكان فيلم رينوار "توني" (١٩٣٥) فيلماً محورياً في تطور الواقعية الجديدة الإيطالية، وهو واحد من أفلام عديدة تؤكد أهمية أعمال بانيول بالنسبة لمستقبل السينما الفرنسية. إن كلاً من أفلام بانيول ورواياته سوف تؤثر فيما سوف يطلق عليه مستقبلاً سينما

التراث خلال الثمانينيات وأوائل التسعينيات. أما ساشا جيتري فقد كان معروفًا بدرجة أقل خارج فرنسا، وكان ممثلًا وكاتبًا بالإضافة إلى كونه مخرجًا. وفي أفلامه في تلك الفترة، استطاع أن يقتصر جوهر الكوميديا الخفيفة الباريسية، وهي نمط فيلمى اخفى خلال الحرب العالمية الثانية. وخلال تلك الفترة استمرت السينما الفرنسية أيضًا في الاستعارة من تقاليد الصالات الموسيقية بأفلام مثل "روزو" (١٩٣٤)، من بطولة الراقصة الأمريكية الزنجية جوزيفين بيكر (١٩٠٦-١٩٧٥).

وفي مايو ١٩٣٦ صعدت الجبهة الشعبية إلى السلطة، وكانت حليفًا تاريخيًا للمصالح اليسارية والراديكالية، وظلت في الحكم حتى أكتوبر ١٩٣٨. وشهدت تلك الفترة ظهور تغيرات اجتماعية كبرى، مثل الأجازات مدفوعة الأجر، وحقوق النقابات المهنية، والخدمات الصحية العامة، وهو ما أطلق طاقة فنية وثقافية إبداعية، خاصة في تعاونية "السينما الحرة" التي كان رينوار عضوًا فيها. وعبر صعود الجبهة الشعبية عن نفسه من خلال التأكيد على أهمية العمال، وعلى سبيل المثال فإن رينوار أخرج فيلم "جريمة مسيو لانج" (١٩٣٦)، لقصة عن تعاونية عمالية، كما أخرج الفيلم الملحمي "المارسيليز" (١٩٣٨)، واشترك في صنع فيلم "الحياة لنا" (١٩٣٦) والذي كان فيلم دعاية شيوعية. وبرغم أن أفلام الكوميديا الخفيفة والأفلام الموسيقية كانت المفضلة لدى الجمهور، فإن هذه الأفلام تم امتداحها بواسطة النقاد ومؤرخي السينما. ومع هزيمة الجبهة الشعبية، أصبح الطابع الحزين للواقعية الشعرية أكثر وضوحًا، وانعكس في قصص أفلام تتناول حكايات حب فاشلة، وخيانات، واغتيالات، وتدور في العادة في باريس في أحياء الطبقة العاملة. ومن هذه الأفلام "ميناء الظلال" (١٩٣٨) و"انبلج النهار" (١٩٣٦) لمارسيل

كارنيه (١٩٠٩-١٩٩٦)، وهما فيلمان من بطولة جان جابان (١٩٠٤-١٩٧٦) الذى كان مع النجمة أرليتى (أرليت ليونى باتيا، ١٨٩٨-١٩٩٢) يجسدان قيم الطبقة العاملة، خاصة فى حوارهما المنطوق الذى يتميز بلكنة شعبية قوية. وبالإضافة إلى كارنيه، كان من المخرجين المرتبطين بهذا الأسلوب رينوار، دوفيفيه، جان جريميون (١٩٠١-١٩٥٩).

بدأ رينوار حياته الفنية بأفلام مثل "دوامة القدر" (١٩٢٥) و"ثانا" (١٩٢٦)، وكلاهما مع الممثلة كاثرين هيلسينج (١٩٠٠-١٩٧٩)، ويعتبر العديد من النقاد أن رينوار هو أهم مخرج فى فترته. وأفلامه تضم مجموعة كاملة من الأنماط الفيلمية، من الواقعية الشعرية حتى الطليعية، ومن الكوميديا حتى الميلودرامية الشعبية، ومن الاقتباسات الأدبية حتى دعاية الجبهة الشعبية. ومن أفلامه "الوهم الكبير" (١٩٣٧) و"الوحش الإنسانى" (١٩٣٨)، وكلاهما من بطولة جان جابان، وعمله الأهم "قواعد اللعبة" (١٩٣٩) مع مارسيل داليو (١٩٠٠-١٩٨٣)، وهم أفلام نالت نجاحًا تجاريًا كبيرًا. وانقطعت حياته الفنية مع حلول الحرب العالمية الثانية، عندما ذهب إلى هوليوود.

سنوات الحرب: ١٩٤٠ حتى ١٩٤٤

برغم منع عرض الأفلام إذا كانت تؤدي إلى خفض الروح المعنوية، فقد ظلت صناعة السينما نشطة خلال الشهور التسعة للعداء بين فرنسا وألمانيا بين عامى ١٩٣٩ و ١٩٤٠. وتوقف الإنتاج السينمائى تمامًا فى صيف عام ١٩٤٠، لكن تلك الفترة كانت بداية لإحدى أكثر الفترات ازدهارًا - وربما إبداعًا أيضًا - فى السينما الفرنسية.

بعد استسلام فرنسا لألمانيا، تأسست حكومة جديدة في منتجع المدينة الصغيرة فيشي، في منطقة غير محتملة في وسط فرنسا، تحت قيادة الماريشال إنري فيليب بيتان (١٨٥٦-١٩٥١)، وبرغم أن حكومة فيشي كانت سلطوية ورجعية، فقد بدأت برنامجًا طموحًا لإعادة فرنسا إلى مجدها السابق، يتضمن محاولة لبناء رؤية مثالية شبه أسطورية لفرنسا، تقوم على أساس خطة اجتماعية محافظة وتركيز على الشباب. وسرعان ما أدركت حكومة فيشي الأهمية الاستراتيجية لصناعة السينما في تقدم هذه الخطة، لذلك طبقت بسرعة نظامًا تدعم وتنظم الصناعة. وفي عام تأسست لجنة تنظيم صناعة السينما، بالإضافة إلى "المركز القومي للسينما" (COIC)، الذي أعيد تسميته إلى (CNC) في عام ١٩٤٦، والذي سرعان ما وضع تنظيمات لصناعة السينما ودعم الدولة لها، كما أسس "معهد الدراسات السينمائية العليا" (IDHEC) في عام ١٩٤٤ تحت إدارة ليربيير.

ومن الناحية المالية كان للمركز القومي للسينما تأثير إيجابي فيما يتعلق بدعم صناعة السينما الفرنسية، برغم أنه مارس أيضًا دور الذراع الرقابي لحكومة فيشي، وكان له على وجه الخصوص وظيفة مهمة فيما يتعلق بفرض قيود على نشاطات اليهود في القطاع السينمائي. وهرب عدد من الفنانين السينمائيين إلى الولايات المتحدة، من المخرجين رينوار، وكلير، دو فيفييه، وأفولس، ومن الممثلين جان جابان وميشيل مورجان (ولدت عام ١٩٢٠). وذهب آخرون مثل بيير شينال (١٩٠٤-١٩٩٠) ولوى جوفيه (١٨٨٧-١٩٥١) إلى أمريكا اللاتينية. ولكن السينما الفرنسية في عام ١٩٤١ عانت من المعوقات القاسية في بعض الأوجه، ومع ذلك فإن فترة حكومة فيشي كانت فترة مزدهرة لها بشكل عام. لم تكن الأفلام البريطانية ثم الأمريكية متاحة

آنذاك، ولسنوات ثلاث لم تكن هوليوود منافساً فى السوق الفرنسية، لذلك فإن الجمهور كان يختار بين الأفلام الألمانية والفرنسية والقليل من الإيطالية، وأتاحت هذه السوق صنع أفلام ذات ميزانية كبيرة، مثل "أطفال الفردوس" (١٩٤٥) الذى بدأه كارنيه فى عام ١٩٤٣ كإنتاج مشترك مع إيطاليا.

وتتألف سينما حكومة فيشى من ٢٢٠ فيلماً روائياً طويلاً، وهى غير مرتبطة بأى أسلوب أو موضوع محدد. وعدد الأفلام التى تتبنى وجهات نظر يمينية لا تزيد عن مثيلاتها فى فترة ما قبل الحرب (١٩٣٤-١٩٤٠)، لكن لم تكن هناك أفلام تتبنى منظوراً تقديمياً أو يسارياً. كانت الأماكن والمواقف فى الأفلام تفتقد التحديد - كانت الأزياء الرسمية والرايات الألمانية موجودة نادرة داخل الكادر - كما أن الماضى - خاصة القرن التاسع عشر - كان مفضلاً على الواقع. وتضمنت الأنماط الفيلمية الجماهيرية الكوميديات الخفيفة، وأفلام التشويق، والأفلام الموسيقية، والدراما التاريخية، والقليل من أفلام الفانتازيا. واستمر عدد معقول من مخرجى الثلاثينيات فى العمل طوال الأربعينيات، مثل جيترى، وبانيول، وجريمييون، وكارنيه. وظهر مخرجون جدد، مثل جان ديلانوى (ولد عام ١٩٠٨)، لوى داکان (١٩٠٨-١٩٨٠)، أندريه كايات (ولد عام ١٩٠٩)، كلود أوتان لارا (١٩٠١-٢٠٠٠)، جاك بيكير (١٩٠٦-١٩٦٠)، إنرى جورج كلوزو (١٩٠٧-١٩٧٧)، روبير بريسون (١٩٠١-١٩٩٩). ومن أفلام فيشى المهمة "ابنة حفار الآبار" (بانيول، ١٩٤٠)، و"ضوء الصيف" (جريمييون، ١٩٤٣)، و"القاتل يعيش فى رقم ٢١" (كلوزو، ١٩٤٢)، و"ملانكة الشوارع" (بريسون، ١٩٤٣)، عن سيناريو لجان جيروودو.

التراث والتجديد: ١٩٤٤ حتى ١٩٥٩

شكلت نهاية الحرب والتحرير تحديًا آخر لصناعة السينما، فمع التحرير جاء إنشاء لجنة "تحرير السينما" وجريدة "ليكران فرانسيز" (الشاشة الفرنسية)، التي ظهرت في يوليو ١٩٤٥. وفي الفترة التالية مباشرة للحرب، عانت صناعة السينما الفرنسية من الأزمة، فقد كانت المعدات عتيقة الطراز أو مدمرة بسبب الحرب، كما أن العاملين كانوا قد تشتتوا أو انخفضت روحهم المعنوية. وشعر أغلبهم أن الحل الوحيد هو استمرار التنظيم والدعم عن طريق الدولة كما بدأتها حكومة فيشي. وفي عام ١٩٤٦ تم إنشاء المركز القومي للسينما في ثوب جديد، كمؤسسة مستقلة تملك حق تنظيم ودعم صناعة السينما الفرنسية، وكان يتم تمويله عن طريق الضرائب المفروضة على الصناعة ذاتها. وفي نفس العام تم توقيع اتفاق "بلوم بيرنيه" الذي نص على أن كل دار عرض يجب أن تعرض أفلامًا فرنسية فقط لأربعة أسابيع على الأقل كل عام، وامتدت تلك الفترة إلى خمسة أسابيع في عام ١٩٤٨. وفي عام ١٩٤٩ وقعت فرنسا اتفاقًا مع إيطاليا يعطى بعض الميزات للإنتاج الفرنسي الإيطالي المشترك، وهو الاتفاق الذي دعم تطور ما أصبح يعرف لاحقًا باسم "تقاليد الجودة".

وكان تأسيس المركز القومي للسينما، وتنظيم القواعد لمنح الدعم بواسطة الدولة، وتطبيع العلاقات مع الولايات المتحدة، وخلق سوق سينمائية متسعة بإضافة إيطاليا للسوق، سببًا في وضع أساس لما سوف يعرف بالطريقة الفرنسية في الإنتاج، وهي حل وسط بين التنظيم عن طريق الدولة، والتجارة الحرة، تحت إدارة المركز القومي للسينما. وكان هذا النظام منذ ولادته موضوعًا للجدال، لكنه اكتسب مع الزمن دعمًا عامًا قويًا، خاصة عندما عانت صناعات السينما القومية الأخرى من التدهور في الثمانينيات.

وبرغم أن الصناعة كانت فى حالة جيدة من الناحية الاقتصادية، فإنها كانت تعاني من التصلب، ومن منظور فنى استرخى فى الفترة التالية مباشرة للحرب العالمية الثانية. وظلت السينما الفرنسية تحت تهديد الرقابة طوال الخمسينيات، عندما كانت تلمس أحداثاً سياسية حساسة معاصرة، مثل الوضع الاقتصادى، وأعقاب الحرب العالمية الثانية، والحرب الباردة، والحرب فى الهند الصينية، والحرب الجزائرية. وكان برنامج الرقابة مؤثراً بشكل خاص عندما فرض المخرجون والمنتجون على أنفسهم الرقابة الذاتية. ومن خلال اتفاق ضمنى، لم يكن مسموحاً بمادة تتناول سنوات الحرب، خاصة مشكلة تعاون بعض الفرنسيين مع المحتلين الألمان.

كانت صناعة السينما الفرنسية تتسم بعدم المرونة، ليس فقط فيما يتعلق بالموضوع، لكن فيما يتعلق أيضاً بالفنيين وصانعى الأفلام. كانت الأفلام مغرقة فى الأسلوبية، وتعكس السيطرة على الصناعة بواسطة مصورين سينمائيين وفنيين تربوا وحصلوا على الحماية فى مؤسسات موحدة لشركات كبرى، وكان المخرجون بصفة خاصة قد عملوا لسنوات طويلة فى التدريب، ومعظمهم لم يصنع فيلمه الأول قبل أن يبلغ من العمر أربعين عاماً. وكان من بين المخرجين القلائل الذين ظهوروا فى تلك الفترة إيف ألجيرييه (١٩٠٧-١٩٨٦) الذى ظل مقتصرًا على تمسكه بتقاليد الماضى. ومن الممثلين والممثلات هناك سيمون سينيورييه (١٩٢١-١٩٨٥)، جيرار فيليب (١٩٢٢-١٩٥٩)، ومادلين روبنسون (١٩١٦-٢٠٠٤).

وكانت هذه الفترة تحدد بما يعرف باسم "تقاليد الجودة"، التى رفضها النقاد الشبان فى تلك الفترة، مثل فرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤)، باعتبارها "أفلام بابا"، وكانت تقاليد الجودة تؤكد على الحرفة أكثر من الإبداع، وتفضل

المخرجين القدامى على الجدد، وتميل إلى أعمال الماضي العظيمة أكثر من التجريب. وقدم الاقتباس الأدبي أرضاً خصبة خلال هذا العقد، من جانب هؤلاء الذين حرصوا على إثبات التفوق الثقافى للسينما الفرنسية فى وجه التدفق الهائل للأفلام الهوليوودية إلى السوق الفرنسية. واستمر جريميون، وجيترى، وبانيول، ورينوار، وكليير، ودوفييه، فى صنع الأفلام، كما فعل الجيل الجديد الذى ظهر خلال فترة الاحتلال. وقدم أوتان لارا، وكليمان، وجورج روكوييه (١٩٠٩-١٩٨٩)، وكلوزو، وبيكير، وأفولس، وجان كوكتو (١٩٨٩-١٩٦٣)، وبريسون، وباك تاتى (١٩٠٨-١٩٨٢)، أفلاماً مهمة خلال تلك الفترة. ومن الأفلام المميزة لتقاليد الجودة "قصة حب" (أوتان لارا، ١٩٤٣)، "السيمفونية الرفيعة" (ديلا نوى، ١٩٤٦)، "مارى الذهبية" (بيكير، ١٩٥٢). ومن الممثلين المرتبطين بتقاليد الجودة هناك فيليب، مارتين كارول (١٩٢٢-١٩٦٧)، وسيمون سينيوريه. وكان أسلوب التمثيل المصقول عند فيليب، والأنثوية الناضجة المهدبة عند كارول وسينيوريه، على النقيض من استرخاء الممثلين الذين سوف يظهرون لاحقاً مع مخرجى الموجة الجديدة.

وأصبحت حركة نوادى السينما - التى استهلها ديوك فى العشرينيات - قوة مهمة فى الثقافة الفرنسية وتطور السينما الفرنسية، وظهر عشاق السينما وتاريخها كشخصية مميزة فى المجال الثقافى الفرنسى. وصنعت نوادى السينما نوعاً جديداً من المتفرج السينمائى، والناقد السينمائى، ثم المخرج السينمائى فى فترة لاحقة، وبذلك فإنها مهدت الطريق للموجة الجديدة الفرنسية. وأعاد نقاد سينمائيون مثل أندريه بازان، وألكسندر أستروك، وتروفو، وأدونيس كيرو، الحياة إلى جدل الانطباعيين فى سياق فرنسا ما بعد الحرب العالمية الثانية، وحلت "كراسات السينما" (١٩٥١) و"بوزيتيف"

(١٩٥٢) مكان جريدة "ليكران" (١٩٤٣-١٩٥٣)، وظلنا مكانين مهمين للمناقشة حول السينما طوال القرن العشرين. وكان هذا الجو الثقافي المفعم بالحياة قوة كبرى فى التغيرات المهمة التى حدثت لاحقاً فى الجماليات السينمائية وصناعة السينما.

كما لعبت الحكومة دوراً فى تبنى جيل جديد ونوع جديد من المخرجين. وظهر تشريع ألغى عرض فيلمين فى برنامج واحد، مما خلق نهضة فى الأفلام القصيرة، بالإضافة إلى نظام جديد لدعم المشروعات السينمائية اعتماداً على الجودة، استهله المركز القومى للسينما خلال تلك الفترة. وكان مخرجون مثل ألان رينيه (ولد عام ١٩٢٢)، وجورج فرانجو (١٩١٢-١٩٨٧)، وبيير كاست (١٩٢٠-١٩٨٤)، الذين عرفوا فيما بعد باسم "مجموعة الثلاثين"، يصنعون بالفعل أفلاماً قصيرة تقع خارج "تقاليد الجودة"، وهى الأفلام التى تم توزيعها فى نوادى السينما ودور عرض أفلام الفن، وهى دور عرض صغيرة تشبه مثيلاتها فى بريطانيا والولايات المتحدة. وبنهاية الخمسينيات كان المخرجون الجدد يشكلون تحدياً أمام مخرجى الحرس القديم، ومن هذا الجيل الشاب روجيه فاديم (١٩٢٨-٢٠٠٠) وفيلمه "وخلق الله المرأة" (١٩٥٥). وجاء الاستقبال النقدى للمخرجين اللامنتمين إيجابياً أيضاً، كما فى حالة جان بيير ميلفيل (١٩١٧-١٩٧٣) وفيلمه "صمت البحر" (١٩٤٩)، وأستروك بفيلم "الستار القرمزى" (١٩٥٣) وفيلم "علاقات سيئة" (١٩٥٥)، وفيلم أنيس فاردا "قرية لابوان كورت" (١٩٥٦)، وفيلم لوى مال "مصعد إلى المشنقة" (١٩٥٨)، وفيلم "جحا" (جاك باراتيه، ١٩٥٨). وأثار بعض هذه الأفلام مثل "قرية لابوان كورت" مشكلات قانونية أدت إلى عرضها سرّاً فى البداية، ومنعت توزيعها

الواسع إلى سنوات أخرى لاحقة. وبرغم ذلك، وبشكل عام، فإن معظم أعضاء المركز القومى للسينما كانوا متعاطفين مع المثل العليا للمخرجين الشبان، وكانوا فاعلين فى دعم التغيرات فى السينما التى ميزت أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات.

وبنهاية الخمسينيات، كانت قد جرت على السينما الفرنسية تحولات كبرى من اقتصاد السوق الحرة إلى اقتصاد يخضع فى أغلبه لتحكم الدولة. كان الركود قد خيم بظله، مما أثار نقداً قاسياً من جانب جيل النقاد السينمائيين الذين كبروا فى مناخ كانت فيه السينما قوة ثقافية كبرى. وكانت نوادى السينما قد خلقت جمهوراً سينمائياً رفيع الثقافة، ذا ذوق رفيع، ومطلعاً على المسائل التاريخية التى تحكم التطور السينمائى. وفى سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية، أعيد إحياء الجدل حول مكانة السينما كفن، بواسطة جيل من النقاد الذين يكتبون للجراند السينمائية مثل "كراسات السينما"، وأصبحت اهتمامات حول الجودة مسائل بالغة الأهمية فى المركز القومى للسينما. وخلق الجدل حول جمود الحرس القديم بيئة مرحة بنوع جديد من صناعة الأفلام، نوع سوف يحدد نفسه مرة أخرى ضد هوليوود، فى الوقت الذى يتطلع فيه إلى مخرجين هوليوود اكتسبوا مكانة "المؤلفين"، وأصبحوا مصدرًا للإلهام.

الموجة الجديدة الفرنسية وما تلاها: ١٩٥٩ إلى ١٩٦٩

قامت الصحفية الفرنسية فرانسواز جيرو بصك مصطلح "الموجة الجديدة" فى سلسلة من المقالات التى نشرت فى "ليكسبريس" خلال عام ١٩٥٧، اعتماداً على استبيانات قامت المجلة بإجرائها. ثم أعادت المجلة استخدام المصطلح مرة أخرى فى عام ١٩٥٩ لوصف مجموعة جديدة من

المخرجين الذين عرضوا أفلامًا في مهرجان كان السينمائي في ذلك العام. كما استخدمت المصطلح أيضًا "يونيفرانس فيلم"، الذارع الرسمية للمركز القومي للسينما، لتمييز المخرجين الفرنسيين الجدد والترويج لهم في الخارج، وانتهى المصطلح إلى الارتباط الدائم بمجموعة من المخرجين الشبان الذين ظهروا حوالى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات. كما عُرف هؤلاء المخرجون باسم "ثلة كراسات"، وكانوا مجتمعين إلى حد ما حول عدد من النقاد الذين تحولوا إلى مخرجين، مثل تروفو، وجان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠)، اللذين كانا ينشران في "كراسات السينما".

وبرغم أن قليلا من المخرجين الذين ارتبطوا بالموجة الجديدة الفرنسية صنعوا أفلامًا قبل عام ١٩٥٩، مثل روجيه لينهارت (١٩٠٣-١٩٨٥) وميلفيل، فإن الأفلام الأولى لسبعة وتسعين مخرجًا من بين ١٩٢ مخرجًا فرنسيًا جديدًا تم ذكرهم في "كراسات السينما" في العدد الخاص بالموجة الجديدة (١٩٦٢) ظهرت بين عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٢. وعادة ما يعتبر فيلم تروفو "٤٠٠ ضربة" (١٩٥٩) هو علامة الطريق بالنسبة للموجة الجديدة، لكن في الحقيقة أنه قد سبقته أفلام مثل "سيرج الجميل" (١٩٥٨) و"بنات العم" (١٩٥٩) من إخراج كلود شابرول (ولد عام ١٩٣٠). وشهد العامان ١٩٥٨ و ١٩٥٩ وفاة عدد من المخرجين العظام الذين صنعوا أعمالاً مهمة خلال العقدين السابقين، مثل أوفولس، جريميوس، بيكير، وتركو ورائهم من يخلفهم من مخرجين تدربوا في كواليس الاستوديوهات، مثل إدوار مولينارو (ولد عام ١٩٢٨)، كلود سوتيه (١٩٢٤-٢٠٠٠)، ميشيل دو فيي (ولد عام ١٩٣١)، وكانت لهم حياة فنية راسخة، وانتقلوا في الأغلب إلى صنع الأفلام الروائية التي تستهدف العرض التلفزيوني في أواخر الستينيات وخلال السبعينيات. ومع ذلك فإن سيطرة نظام الاستوديو القديم كان يتراجع وينتهي.

وظلت السينما الجماهيرية (أفلام ليلة السبت) قوة مهمة فى شباك التذاكر، عادة فى شكل أفلام مصنوعة لنجوم مثل فيرنانديل (١٩٠٣-١٩٧١) وجان جابان. وأدى نمو التلفزيون إلى تراجع عدد جمهور السينما، لكن السينما ظلت متفوقة على التلفزيون باعتبارها الشكل الأكثر شعبية للنسلية الجماهيرية. وكان أكثر من عانى هو أفلام "تقاليد الجودة" عالية الميزانية. ورغم أن هذا النمط ظل حيًا من خلال الإنتاج المشترك مع إيطاليا، وعاد إلى الحيوية باعتباره فيلم التراث خلال الثمانينيات.

وتغيرت قيم وتقنيات صناعة السينما الفرنسية جذريًا فى السنوات التالية، ليبدأ نوع جديد من الإنتاج الذى يقوم على الأفلام قليلة الميزانية شقت الطريق لجيل جديد من المخرجين بمفهوم فنى مختلف للسينما. وسمحت المعدات الجديدة خفيفة الوزن، والفيلم الخام الأكثر حساسية، للسينمائيين الشبان بالبدء فى صنع الأفلام، ورؤية أنفسهم باعتبارهم "مؤلفين". لقد حررت هذه التقنيات الجديدة السينمائيين من قيود أطقم الفنانين الكبيرة، والتى كانت جزءًا من الأسلوب السينمائى المرتبط بأفلام "تقاليد الجودة".

ويمكن القول إن مخرجى الموجة الجديدة تجمعهم حساسية معينة، هى على النقيض من التحكم الكامل فى "الميزانسين"، والأداء التمثيلى المدرب، وإضاءة الاستوديو، كما فى أفلام "تقاليد الجودة". وبشكل عام فإن مخرجى الموجة الجديدة كونوا يفضلون الارتجال، واستخدام الضوء المتاح. والتصوير فى المواقع الحقيقية، والصوت المباشر، واللغة العامية. ولعل الأكثر أهمية أن هذه الحساسية ارتبطت بطريقة فى الإنتاج، وبأفلام قليلة الميزانية تمنح المخرج سلطة إبداعية كاملة، مما يؤهله لأن يكون "مؤلف" العمل. وكان للمفهوم القائل بأن المخرج هو الخالق الفنى للفيلم، الذى يكون

أساسًا وعاء لرؤية المخرج، كان لهذا المفهوم تأثير كبير ليس فقط على الإنتاج السينمائي ولكن أيضًا على طريقة تقييم الأفلام، خاصة في سياق تطور المعالجة الأكاديمية للسينما.

وظهرت أنواع جديدة من الشخصيات في أفلام الموجة الجديدة، جنبًا إلى جنب أسلوب تمثيلي أكثر تلقائية. وبرغم أن مخرجي الموجة الجديدة لم يستعينوا بالنجوم المشهورين، فإنهم طوروا نجومهم الخاصين بهم، مثل جان بول بلموندو (ولد عام ١٩٣٣)، وجان مورو (ولدت عام ١٩٢٨)، اللذين سوف يمضيان إلى حياة فنية عالمية، سوف يكون لهما تأثير كبير على السينما الفرنسية برعاية المشروعات، والمشاركة في اتخاذ القرارات. وتخصص النجوم الرجال مثل جان بيير لو (ولد عام ١٩٤٤) وبلموندو في لعب البطل المضاد، وقاما بتشكيل الوجه الرجولي للموجة الجديدة. أما النجمات مثل مورو، وبيرناديت لافون (ولدت عام ١٩٣٨)، وأنا كارينا (ولدت عام ١٩٤٠)، وبريجيت باردو (ولدت عام ١٩٣٤)، فقد كن تجسيدًا لحسية الشباب المنصعلك، أو الشباب المثقف المتشائم.

وكانت الاستراتيجيات التي استخدمتها الموجة الجديدة، مثل الصوت المباشر والتصوير في المواقع الحقيقية، جزءًا من حركة "سينما الحقيقة" التي تطورت في تلك الفترة ذاتها، وارتبطت بشخصيات مثل السينمائي المتخصص في الأنثروبولوجيا جان روش (١٩١٧-٢٠٠٤). وكانت أيضًا الميزانيات المنخفضة التي ارتبطت بهذا النمط الفيلمي عامل جذب للمثقفين المهتمين بالبحث في المعايير الاجتماعية، ونشر مواقف سياسية مضادة للمؤسسات التقليدية. ومنذ اختراع السينما، لم يكن سهلا مثل الآن أن يصنع الأفلام عديد من الناس. وهكذا تأسست طريقة جديدة: لم يعد المخرج

مضطرباً أن يقضى سنوات طويلة فى الصناعة لإتقان حرفته قبل أن يشرع فى صنع فيلمه، بل يمكن للمخرج أن يصنع فيلمًا أو اثنين أقل أو أكثر نجاحًا قبل أن ينتقل إلى نشاط آخر. وبرغم أن مخرجى الموجة الجديدة كانوا يعملون بأطقم فنية صغيرة تستمر معهم من فيلم إلى آخر، فإنهم كانوا القوة الدافعة المهمة وراء مظهر وبناء وإحساس الأفلام.

ولم تكن فلسفة الموجة الجديدة تعنى أن صناعة الأفلام كبيرة الميزانية قد انتهت فى فرنسا أو فى أى مكان آخر، لكنها أدخلت تقاليد موازية تجعل صنع الأفلام فى متناول عدد كبير من الأفراد الذين يرفضون اعتبار السينما وسيلة تسلية تجارية، ويفضلون استخدامها أساسًا كشكل من أشكال التعبير الشخصى أو الجمالى. وداخل الموجة الجديدة، كانت هناك مجموعتان على نفس القدر من الأهمية، أسهمتَا فى ظهور أسلوب جديد لصناعة الأفلام: المجموعة عالية الصوت التى خرجت من أعطاف "كراسات السينما" مثل شابرول، وتروفو، وجودار، وجاك ريفيت (ولد عام ١٩٢٨)، وإيريك رومير (ولد عام ١٩٢٠)، وجاك دونيول فالكروز (١٩٢٠-١٩٨٩)، أما المجموعة الأخرى التى لم تقل إبداعًا ولكنها أثارت جدلاً أقل، والتى تبنت رؤية أكثر شخصية، فتضم فرانجو، وجان بيير موكى (ولد عام ١٩٢٩) وكلود ليلوش (ولد عام ١٩٣٧)، وربما كان فيلم ليلوش "رجل وامرأة" (١٩٦٦) هو أهم فيلم فرنسى خلال الستينيات. وكان هناك مخرجون اقتربت أعمالهم كثيرًا من الاتجاهات الجديدة فى الأدب المعاصر، مثل رينيه وبونويل، وكانوا متعاطفين مع الموجة الجديدة وإن لم يكونوا بالمعنى التقنى جزءًا منها، لكنهم أسهموا فى الخصوبة الجمالية لتلك الفترة. وبرغم الربط عادة بين رينيه والموجة الجديدة، فإنه يتميز عن مخرجى الموجة الجديدة بأنه لا يمانع فى أن

ينكر ذاته من خلال إعداد أفلامه عن أعمال كتاب آخرين (أى أنه لا يطمح أن يكون "مؤلفاً لأفلامه - المترجم)، وبتناوله الثقافى الرفيع. وتشمل أفلامه من نهاية الخمسينيات ثم الستينيات "هيروشيما حبى" (١٩٥٩) عن سيناريو كتبه مارجريت دورا (١٩١٤-١٩٩٦)، و"العام الماضى فى مارينباد" (١٩٦١)، والذى صنعه بالتعاون مع ألان روب جرييه (ولد عام ١٩٢٢)، وبطولة الممثلة ذات الجمهور الخاص ديلفين سيريج (١٩٣٢-١٩٩٠)، وأزياء كوكو شانيل.

وبينما تم تكريم هذا الجيل الجديد من المخرجين فى المهرجانات، تحول المخرجون من الجيل السابق إلى التليفزيون. واستمرت أستوديوهات "بوت شومون" بشكل خاص فى "تقاليد الجودة" فى أفلامها المصنوعة للتليفزيون. كما أن جيلا من المخرجين توازى مع مثيله فى الموجة الجديدة، ظهر من بين تقاليد الأستوديو واستمروا فى أعمالهم، مثل ديلانوى، جيل جرانييه (١٩١١-١٩٩٦)، دينيس دولا باتيير (ولد عام ١٩٢١)، وصنع هؤلاء المخرجون فى أستوديوهات "بوت شومون" أعمالا حافظت على المعايير التقنية للعقود السابقة. ومن المفارقات أنه برغم شهرة فرنسا فى المجال الثقافى، فإن أكبر إيرادات فرنسية على الإطلاق كانت لفيلم الكوميديا الجماهيرية "لا تنتظر الآن إنهم يصوبون علينا" (١٩٦٦) من إخراج جيرار أورى (ولد عام ١٩١٩) وبطولة بورفيل (١٩١٧-١٩٧٠) ولوى دو فينيس (١٩١٤-١٩٨٣).

وتركت إضرابات واضطرابات مايو ١٩٦٨ تأثيراً سريعاً - وإن لم يكن مستمراً - على السينما الفرنسية، عندما قام المتظاهرون بوقف فاعليات مهرجان كان السينمائى. وتم وضع خطط لإصلاح عمليات الإنتاج والتوزيع،

لكن تم إهمالها لاحقاً. وتباينت ردود الأفعال الفردية: توقف لوى مال عن صنع الأفلام الروائية لمدة عامين ليصنع أفلاماً تسجيلية، وألقى جودار بنفسه في خضم صنع أفلام تعاونية لم تجد طريقها قط للعرض التجارى.

سينما فى حالة تغير دائم: ١٩٧٠ إلى ١٩٨٩

بحلول بداية السبعينيات، كانت آثار الموجة الجديدة ومايو ١٩٦٨ قد تبددت. وتحول بعض المخرجين - مثل تروفو - إلى إعادة الاندماج فى التيار السائد، وأخرج أفلاماً كان من الواضح أنها استمرار لتقاليد السينما الفرنسية المرتبطة بشخصيات مثل جيترى ورينوار. وعلى العكس فإن جودار وريفيت قاموا بالتجريب فى الشكل والمضمون، بينما سار آخرون - مثل بريسون الذى لم يكن قط جزءاً من الموجة الجديدة - فى مسار السينما الشخصية. وحاول مخرجون مثل لوى مال دفع حدود المضمون السينمائى بأفلام مثل "همسات القلب" (١٩٧١) حول علاقة حب محرمة، وفيلم "لاكومب لوسيان" (١٩٧٤) حول فلاحه شابة تتعاون مع الألمان. وفى أعقاب الموجة الجديدة، ظهر جيل جديد من المخرجين الشبان، من بينهم موريس بيالا (١٩٢٥-٢٠٠٣)، وجاك ديلون (ولد عام ١٩٤٤)، وجان أوستاش (١٩٣٨-١٩٨١)، الذين استمروا فى تقاليد سينما المؤلف التى بدأتها مجموعة "كراسات". والأكثر أهمية هو أن دور السينما فى الثقافة الفرنسية تغير دون رجعة، حيث إنه لم يعد الوسيط الأساسى للترفيه الجماهيرى. وبحلول نهاية السبعينيات، كان مزيد من الناس يشاهدون الأفلام على شاشة التليفزيون أكثر من دور العرض.

وعند منتصف السبعينيات، كانت الثقافة الفرنسية قد تحررت من تراتب الأهمية الصارم ومن السلوك الاجتماعى الذى كان يميز فى السابق

الحياة اليومية، لكن العالم الطوباوى الذى بشر به نشطاء الستينيات لم يصبح واقعاً. كانت سياسات الرقابة قد تم التوقف عنها (برغم بقاء تصنيف "الكبار فقط" لأسباب تتعلق بالضرائب). ونتج عن ذلك ازدهار لتقاليد أفلام البورنوجرافيا الخفيفة كما فى "إيمانويل" (١٩٧٤) من إخراج جوست جاكمان (ولد عام ١٩٤٠). وبدأ أن النزعة الاستهلاكية العالمية قد نجحت فى غزو الثقافة الفرنسية، التى بدا أنها فى خطر من فقدان خصوصيتها.

والاستثناء لهذه النزعة كان النمو المتزايد لسينما المرأة، التى انجذبت لفاعليات "المهرجان الفرنسى العالمى لسينما المرأة" الذى تأسس فى سيو فى عام ١٩٧٩، ثم انتقل إلى كريستل فى عام ١٩٨٥. وظهر عدد من السينمائيات المهمات من خلال الحركة النسائية فى السبعينيات، واستمرين فى صنع إسهامات مهمة للسينما الفرنسية، ومنهن يانيك بيلو (ولدت عام ١٩٢٤)، دايان كيربوس (ولدت عام ١٩٤٩)، وكولين سيرو (ولد عام ١٩٤٧). واستمر تدفق السينمائيات عبر العقدى التالىين، مثل كريستين باسكال (١٩٥٣-١٩٩٦)، وبريجيت روان (ولدت عام ١٩٤٦)، اللاتى ظهرن من خلال المهرجانات وكخرجات لمدارس السينما الفرنسية. كما ظهرت مخرجات مهمات خلال الثمانينيات والتسعينيات مثل جوسيان بالاسكو (ولدت عام ١٩٥٠)، كلير دينيس (ولدت عام ١٩٤٠)، كاترين برياه (ولدت عام ١٩٥٠).

وخلال تلك الأعوام اكتسبت السينما الهوليوودية أرضاً جديدة، وقلصت من الجمهور الذى كان قد تناقص أصلاً بسبب التليفزيون. ومع ذلك ظلت السينما الفرنسية تمثل قوة بالنسبة للثقافة الفرنسية. وظهرت كوميديات جماهيرية مثل "مغامرات الحاخام يعقوب" (١٩٧٣) من بطولة لوى دى

فينيس، واستمرت في الحصول على جاذبية في شباك التذاكر. لكن منذ أواخر الثمانينيات تفوقت الأفلام الهوليوودية باستمرار على الأفلام الفرنسية في شباك التذاكر الفرنسي. لكن الأهمية المتزايدة لجائزة "سيزار"، التي تعادل "الأوسكار" في فرنسا (والتي منحت لأول مرة في عام ١٩٧٦، وكانت صناعة السينما العالمية تتجاهلها في البداية)، شهدت على الأهمية المستمرة للسينما داخل الثقافة الفرنسية، برغم تراجع عائدات شباك التذاكر. وعندما أتت التسعينيات، كان نصف الشعب الفرنسي يشاهد "ليلة جوائز سيزار" على شاشات التليفزيون.

وحافظت الحكومة على دعم صناعة السينما في فرنسا، مما عكس أهمية السينما، ففي ظل الحكومة الاشتراكية (١٩٨١-١٩٩٥) كان ذلك الدعم أقوى مما كان من قبل، ليضمن بقاء الصناعة في فترة عانت فيها السينما الأوروبية ككل من تدهور خطير. وبدأ وزير الثقافة جاك لانج (ولد عام ١٩٣٩) عدة مبادرات، بما في ذلك إنشاء ثمانية مراكز سينمائية إقليمية (بيوت للثقافة) لتشجع صناعة سينما إقليمية. ومع ذلك فقد ظلت باريس هي قلب صناعة الأفلام الروائية الطويلة خلال السبعينيات والثمانينيات. وبسبب تفضيل بعض المخرجين الأجانب للعمل في الظروف المواتية التي أتاحتها الحكومة الفرنسية لصناعة السينما، فقد نتج عن ذلك تنوع كبير في وجهات النظر التي ظهرت في الأفلام. ومخرجون مثل جوزيف لوزي، وإيتوري سكولا، وأوتار إيوسيليانى، وهوجو سانتياجو، وإدجار دو كوزارينسكى، وراول رويز، وأندريه زولاوسكى، وأندريه فايدا، وكريستوف كيسلوفسكى، وإيمير كوستوريتسا، صنعوا أفلاماً في فرنسا ممولة - على الأقل جزئياً - بأموال فرنسية.

وخلال الثمانينيات، وبتشجيع من الحكومة الاشتراكية، استمر تحرير الثقافة والمجتمع الفرنسيين، وهو ما ظهر فى التعددية الثقافية والحساسية الثقافية. وعلى سبيل المثال، وتحت قيادة الممثل الكوميدى الفرنسى كولوش (ميشيل كولونشى، ١٩٤٤-١٩٨٦)، أسس المجتمع الفنى "بيوت القلب" التى كانت تقدم وجبات للمشردين. وبشكل عام فإن الثمانينيات تميزت بزوال الأوهام عن الإصلاح الاجتماعى والتغير الاقتصادى، مما أدى إلى زيادة النزعة الفردية فى التسعينيات، والاختفاء التدريجى للسينما السياسية فى فرنسا.

وحتى منتصف الثمانينيات، اعتمد نجاح السينما الجماهيرية فى فرنسا - فى جانب كبير - على سلسلة الأفلام التى يشترك فى صنعها نجوم مثل بلموندو، وألان ديلون (ولد عام ١٩٣٥) وفينيس. وبحلول منتصف الثمانينيات، كان هذا الجيل من النجوم قد توفى أو تقدم فى العمر، وابتعدت السينما الفرنسية عن الأفلام التى تعتمد على توليفات جاهزة. وكانت أفلام مثل "ثلاثة رجال وطفل" (١٩٨٥)، و"الحياة هى نهر طويل هادئ" (١٩٨٧) تحقق نجاحًا تجاريًا، لكنها كانت استثناء أكثر من كونها قاعدة، ولم تكن تطابق أية توليفة محددة. واستمرت عائدات شباك التذاكر فى التناقص، وفى عام ١٩٩٣ كانت عائدات الأفلام الفرنسية أقل بكثير من الأفلام الهولندية. وكانت الاستراتيجيات والحوافز المالية التى قدمها لانج خلال تلك الفترة ضمانًا لاستمرار صناعة السينما الفرنسية فى حالة جيدة. برغم ذلك كله، لكن تأثير السينما على العقول وعلى الثقافة كان يزداد وهنا، وبشكل خاص فإن القطاع الشبابى الأكبر من الجمهور كان أكثر اهتمامًا بالأفلام الأجنبية أكثر من الفرنسية، وهو اتجاه انعكس فى تزايد الإنتاج المشترك العالمى.

التوزيع وتأثيرات التليفزيون: الثمانينيات

عند نهاية الثمانينيات لم يعد من الممكن القول بأن السينما تسيطر على المجال الثقافي الفرنسي. لقد أصبحت مجرد وسيط بين وسائط عديدة تجذب الجماهير الفرنسية، فمنذ أواخر السبعينيات أصبحت السينما جزءاً من "المجال السمعي البصري الفرنسي". وبرغم أن بعض نجوم السينما المشهورين حافظوا على تأثيرهم، فقد فشل الجيل الجديد من نجوم السينما الفرنسيين في تحقيق مكانة تكوين جمهور خاص بهم مثلما فعل نجوم الجيل السابق، وتراجعت أهمية نجوم السينما الفرنسيين أمام المشاهير العالميين من مختلف الوسائط، بما في ذلك الموسيقى والتليفزيون. وحقق بعض النجوم الفرنسيين، مثل جوليت بينوش (ولدت عام ١٩٦٤) وجيرار ديبارديو (ولد عام ١٩٤٨) مكانة عالمية، من خلال الاشتراك في إنتاج مشترك عالمي، لكن كان من النادر أن يرحل نجم فرنسي إلى هوليوود، بينما حقق نجوم من العصر الكلاسيكي نجاحاً في هوليوود، مثل شارل بواييه (١٨٩٩-١٩٧٨)، وشيفالييه، ولوى جوردان (ولد عام ١٩٢٠). واستطاع نجوم آخرون، مثل إيزابيل أوبير (ولدت عام ١٩٥٥)، توسيع دائرة جمهورهم من خلال الظهور على خشبة المسرح. وبشكل عام، استمر النجوم الفرنسيون في العبور بين أنواع مختلفة من الوسائط، مثل السينما والتليفزيون ومسرح المقهى والإعلانات. لكن النجوم الفرنسيين الجدد فشلوا في تحقيق نوع من الشهرة العالمية التي كان يساهم فيها الصحفيون والمصورون الذين يلتقطون الأخبار والأسرار، كما حدث مع باردو، وكاترين دينيف (ولدت عام ١٩٤٣)، ويلموندو، وديلون، خلال العقود السابقة.

وفى أواخر السبعينيات وخلال الثمانينيات، أصبح التلفزيون شبكة توزيع مهمة للسينما، من خلال تأسيس محطات تلفزيون ذات ملكية خاصة، وتلفزيون الدفع مقابل المشاهدة، وشبكات الكابل. وبالفعل أصبح التلفزيون يمثل دار عرض مكرسة لعرض الأرشيف الكامل للسينما الفرنسية من الفترة الصامتة فصاعدًا. وكانت دور العرض عاجزة عن المنافسة، حتى دور عرض أفلام الفن ذات الجمهور الخاص، التى بدت أنها على وشك الانقراض.

لقد نشأ تنافس محموم بين القنوات التلفزيونية التى سرعان ما بدأت فى إنتاج الأفلام بالإضافة إلى توزيعها، خاصة لكى تضمن وجود مادة جديدة مطلوب بشدة إذاعتها فى أوقات المشاهدة الرئيسية. وتعود المحاولات الأولى فى هذا المجال إلى عام ١٩٥٩، لكن اشتراك التلفزيون فى الإنتاج لم يصبح مشهورًا إلا فى عام ١٩٧٦، وبحلول بداية الثمانينيات كان العدد الأقل من الأفلام هو الذى يتم إنتاجه بدون نوع ما من دعم "كانال بلوس"، شبكة التلفزيون المشفرة التى تقوم على الاشتراكات، وهى فرع من "فيفيندى"، شركة الوسائط متعددة الجنسية. ومنذ عام ١٩٨٤، بدأ فرض الضرائب على الصناعة التلفزيونية، وكانت هذه العائدات الجديدة تعوض تناقص الضرائب على تذاكر السينما، والتى كانت من أهم مصادر دعم السينما الفرنسية منذ بدء نشاطات المركز القومى للسينما وسياساته.

وعاشت صناعة السينما مزيدًا من الازدهار فى عام ١٩٨٥، عندما أسس لانج برنامج "الاتحاد المالى للصناعات السينمائية والسمعية البصرية" (SOFICA)، والذى قدم إعفاءات ضريبية للشركات العاملة فى صناعة السينما. وبرغم التناقص المتزايد لعدد الجمهور طوال الثمانينيات الذى وصل إلى حده الأدنى فى بداية التسعينيات، فقد نجحت هذه الجهود فى تقديم دعم

مالى مهم لصناعة السينما الفرنسية. لكن تزايد الإنتاج المشترك العالمى هدد تميز الأفلام الفرنسية، فى الوقت الذى ساهم فى ثبات الصناعة ونشاطها. وكان للتلفزيون تأثير متناقض على السينما فى فرنسا: فمن ناحية، فقد شكّل تحدياً للسينما كشكل أساسى للترفيه الجماهيرى، ومن ناحية أخرى كان مصدراً للدعم المالى الذى ساعد صناعة السينما على الاستمرار فى صنع أفلام فرنسية للجمهور الفرنسى، بينما كان يشجع أيضاً على تطوير الإنتاج المشترك العالمى الذى يقدم ميزات مالية.

ومع تزايد تأثير التلفزيون، أصبح الموزع قوة كبرى فى صناعة السينما الفرنسية. فقد اختفت دور السينما المملوكة لعائلات، وحل محلها الشاشات المتعددة (مالتيلكس). وفى عام ١٩٧٠، أسست شركتا باتيه وجومون معاً شبكة لما يزيد على ٤٠٠ دار عرض تحت مظلة منظمة "جى آى إى". (GIE). وفى عام ١٩٧١، كانت دور العرض المجتمعة فى "الاتحاد العام لدور العرض السينمائى" (UGC)، وهو الاتحاد الذى فرضت الدولة وجوده بعد الحرب العالمية الثانية، فقد تم تخصيصها وأصبحت نواة لشبكة من عدة مئات من دور العرض. وهناك شبكة أخرى هى "بارافرانس" تم تأسيسها بدعم من المركز القومى للسينما. لكن هذا النظام لم يكن مستقرًا، ففي عام ١٩٨٣ أصدر لائح مرسومًا أتاح للمركز القومى للسينما حل منظمة "جى آى إى" لباتيه وجومون، وفى عام ١٩٨٤ تم حل "بارافرانس"، ومع ذلك فقد أعيد تنظيم باتيه وجومون، وعززت نصيبها من السوق. وأصبح نظام الشاشات المتعددة - برغم جهود المركز القومى للسينما أحد أهم المؤثرات فى مزيد من التطور للسينما الفرنسية.

وكان الموزعون الكبار يكرهون الدخول فى مخاطرات، لذلك طوروا نظاماً يزيد من الأرباح بإغراق السوق المحلية بمواد دعائية، ودعم العديد من العروض الأولى فى مواقع ذات أهمية تجارية كبرى. وبعد عام ١٩٨٩، كان من المعتاد صنع ثمانمائة نسخة للفيلم الواحد، تعرض فى نفس الوقت فى عشرة فى المائة من كل دور العرض. وأدى تزايد تكاليف الإنتاج إلى زيادة المخاطر المالية، لكن نظام الشاشات المتعددة أتاح أيضاً للمنتجين بعائدات مالية هائلة فى حال تحقيق نجاح فى شباك التذاكر. وتزايد حافز إنتاج أفلام تحقق نجاحاً تجارياً هائلاً، بينما تناقصت إمكانية التمتع بنجاح متوسط فى سوق ذات جمهور خاص. وكان الفيلم إما أن يحقق نجاحاً كبيراً فى الأسبوع الأول من عرضه، أو يختفى من على الشاشة. وفى ظل هذا النظام أصبحت السينما الفرنسية أكثر تعرضاً للتهديد الذى تفرضه الأفلام الهولندية، خاصة التى تحقق نجاحاً تجارياً هائلاً.

الهزيمة والتجدد: منذ عام ١٩٩٠

كان لانسج يدعم سينما التراث، التى تميل إلى الاقتباس الأدبى، والموضوعات التاريخية، وقيم الإنتاج العالية، وقد بدا فى البداية كما لو أنها قد تعود للحبوية فى العرض التجارى. كان فيلم "سيرانو دو بيرجيراك" (١٩٩٠) من إخراج جان بول رابينو (ولد عام ١٩٣٢)، وحقق الفيلم نجاحاً تجارياً ونقدياً وجماهيرياً، وسبقته إلى النجاح أفلام مثل "جان دو فلوريت" (١٩٨٦)، و"مانون من الربيع" (١٩٨٦) من إخراج كلود بيرى (ولد عام ١٩٣٤). لكن سرعان ما تراجع هذا الاتجاه، عندما فشلت أفلام من الإنتاج الكبير مثل "المغامر جان جالمو" (١٩٩٠) من إخراج ألان مالين، بينما نجحت تجارياً أفلام ذات ميزانية منخفضة مثل "الكثوم" (١٩٩٠) من إخراج

كريستيان فانسان. وكان الاتجاه الأكثر وضوحًا في تلك الفترة هو تجمع مخرجين في شكل أجيال، بدءًا من المجموعة التقليدية للمخرجين الذين مايزالون يعملون منذ الموجة الجديدة الفرنسية، مثل بريسون، وشابرول، وجودار، ورينيه، ورومير، وريفيت، وفاردا. وكانت هناك مجموعة أصغر سنًا تتألف من هؤلاء الذين يعتبرون أنفسهم امتدادًا للموجة الجديدة، مثل أندريه تيشينييه (ولد عام ١٩٤٣)، وبينوا جاكو (ولد عام ١٩٤٧)، وكلود ميللر (ولد عام ١٩٤٢)، وهؤلاء الذين اعتبروا أنفسهم إحياء لتقاليد سينما الجودة، مثل ميشيل دوفى، وكلود سوتيه، وبيرتران تافرنيهيه (ولد عام ١٩٤١)، وأخيرًا الذين اعتبروا أنفسهم يعبرون عن رؤية فردية، مثل دوالون، وموريس بيالا (١٩٢٥-٢٠٠٣)، وفيليب جارييل (ولد عام ١٩٤٨)، وألان كالفيهيه (ولد عام ١٩٣١). وهناك مجموعة غير متجانسة من المخرجين تجمعهم اهتماماتهم بالمسائل الاجتماعية، ويشار إليها عادة باسم "السينما الفرنسية الشابة"، وتضم مخرجات مثل برياه، بالإضافة إلى مخرجين ارتبطوا بسينما "البوير"، والمعروفة أيضًا باسم سينما "المغرب"، مثل مهدي شريف (ولد عام ١٩٥٢)، ومالك شعبان (ولد عام ١٩٦٤)، وأيضًا "سينما الحى"، مثل مانيو كاسوفيتس (ولد عام ١٩٦٤)، كذلك السينما الإقليمية مثل برونو دومون (ولد عام ١٩٥٨). وهذه المجموعة تدمج أيضًا فاردا، وتافرنيهيه، فأعمالهما الأحدث مثل فيلم فاردا "جين بى من أجل أنيس فى" (١٩٨٧)، وفيلم تافرنيهيه "L.627" (١٩٩٢)، تأثرت بهذه الحساسية الجديدة. إن هذه التطورات متعددة الاتجاه توحى بالطرق التى تم بها العبور إلى الألفية الجديدة، ولم يعد المثل الأعلى للثقافة الفرنسية باعتبارها متجانسة وتضرب بجذورها فى اللغة الفرنسية والتراث الفرنسى، منعكسًا فى التجربة المعاشة للأجيال الجديدة من المواطنين الفرنسيين.

وربما كانت الشهادة الأكثر وضوحًا على التحولات في المشهد الثقافي الفرنسي هي "سينما المظهر والنظرة"، وهو نمط فيلمي تأثر بفن الكرتون، والإعلان، والفيديو الموسيقى. ويرتبط هذا النمط أحيانًا مع "منتدى هالس"، الذي يشير إلى مجمع التسويق بالغ الأناقة في وسط باريس، الذي أصبح مركزًا لثقافة الشباب بعد افتتاحه في عام ١٩٧٩. وكان هوس "سينما المظهر" بالأسلوب، كما بدأه جان جاك بيانيه في فيلم "ديفا" (١٩٨١)، كان يهدف مع التكرار باستنفاد الطاقة، لكنه حافظ على قوة الدفع خلال منتصف التسعينيات وما بعدها، عادة في شكل إنتاج هوليوودي كما هو الحال مع لوك بيسون (ولد عام ١٩٥٩). ظهر بيسون كواحد من مخرجي "منتدى هالس" مع بيانيه، وليو كاراكس (ولد عام ١٩٦٠)، وظل طوال القرن الواحد والعشرين واحدًا من أكثر المخرجين الفرنسيين ضمانًا في النجاح التجاري، حتى لو كانت أفلامه الأخيرة تصنع عادة في الخارج. إن أفلامه ذات تكوين أسلوبى مصقول، وإضاءة ومونتاج دقيقين، جاءت جميعًا من عالم الإعلانات، وبالإضافة إلى ذلك فإن أفلامه تشترك في رفض المجتمع وقيمه. وتركز بدلا من ذلك على السعى الفردي إلى السعادة. وبرغم أن هذه الأفلام تلقى الرفض عادة من النقاد الفرنسيين الكبار، بجدية. وكل من أفلام التراث - التي تميل إلى الإنتاج الكبير لموضوعات تاريخية، مثل "الملكة مارجريت" (١٩٩٤)، أو "الفارس على السطح" (١٩٩٥) - و"سينما المظهر"، يضمهما تصنيف أشار إليه عادة بمصطلح "سينما الإبهار الجديدة"، التي تعتمد على الميزانيات الكبيرة، والتسويق المكثف، والترويج بحثًا عن النجاح. وكانت هناك محاولات عديدة للاستعارة منها إلى السينما الفرنسية في التسعينيات وبدايات القرن الواحد والعشرين، مع قدر متفاوت من النجاح. وفي الحقيقة أن النجاح

الكبير لأفلام بدايات القرن كانت في الأغلب لأفلام منخفضة الميزانية بالمعايير الهوليوودية، مثل "أميلي" (٢٠٠١) من إخراج جان بيير جونييه (ولد عام ١٩٥٥)، عندما تفوقت السينما الفرنسية على هوليوود في شباك التذاكر الفرنسي لأول مرة منذ عقد كامل.

ولا يقل عن ذلك أهمية عدد من المخرجين الفرنسيين في بداية هذا العقد، مثل جونييه وجان جاك أنو (ولد عام ١٩٤٣)، الذين تنقلوا بين صنع أفلام هوليوودية لجمهور عالمي، وأفلام فرنسية لجمهور فرنسي. وبرغم أن هؤلاء المخرجين هوجموا بقسوة لأنهم يبيعون "فنههم"، فإنهم حافظوا على كونهم "مؤلفين" يمكن تعريفهم بأنهم فرنسيون. واتساق أعمالهم اعتمد على مجموعة غير رسمية من الممثلين والممثلات، بالإضافة إلى فنيين وحتى مؤلفين موسيقيين، كانت إسهاماتهم بالغة الأهمية في إعادة صنع مظهر وإحساس مميزين يمكن نسبهما إلى المخرج.

وبينما يوجد مخرجون فرديون يمثلون فرنسا بانتظام في الخارج، فإن أكثر الأفلام الفرنسية حصداً للأرباح في شباك التذاكر كانت أفلام الكوميديا الاجتماعية، مثل "زيجات" (٢٠٠١) لكاترين مارتان. وظلت الأفلام الكوميدية وأفلام الكوميديا الرومانسية، التي تدور عادة حول الأخلاقيات الاجتماعية، وتقدم ممثلين وممثلات مشهورين، هي الجماهيرية بالنسبة للجمهور الفرنسي، ومع ذلك فلم تكن مبنية على أساس توليفات جاهزة. ومن النادر أن هذه الأفلام كانت تجذب جمهوراً أجنبياً، لكن العدد المتزايد منها الذي يعاد صنعه في أفلام هوليوودية منذ بداية الثمانينيات يشير إلى الاهتمام العالمي الممتد بالسينما الفرنسية. ومن هذه الأفلام "قفص المجانين" (١٩٧٨) لإدوار مولينارو، الذي أعيد صنعه بواسطة مايك نيكولز في "قفص العصافير"

(١٩٩٦)، كذلك فيلم سيرو "ثلاثة رجال وثابوت" (١٩٨٥) الذى أعاده ليونارد نيموى باسم "ثلاثة رجال وطفل" (١٩٨٧).

وعند نهاية القرن العشرين، يبدو أن السينما الفرنسية عادت إلى الحياة. فبرغم أنها غير مستقرة، فإنها ضمنت بقاءها بواسطة الرعاية الصارمة من الدولة. وأفلام مثل فرانسوا تروفو أوزو (ولد عام ١٩٦٧) و"تحت الرمل" (٢٠٠٠) و"حوض السباحة" (٢٠٠٣)، قد تناولت "موضوعات حميمة" ميزت السينما الفرنسية فى أواخر القرن العشرين، غير أن الهيمنة النقدية والنقافية التى كانت للموجة الجديدة حل محلها فى نهاية التسعينيات وما بعدها سينما أكثر جماهيرية، وأقل اهتماماً بالقلق الوجودى، مثل فيلم "أميلى" (٢٠٠١)، وفيلم كريستوف باراتييه (ولد عام ١٩٦٣) "الكورس" (٢٠٠٤)، وفيلم جونييه "خطبة طويلة جداً" (٢٠٠٤). وصنعت هذه الحركة نجاحاً فى شباك التذاكر أخرج السينما الفرنسية من التدهور الذى عانت منه فى بداية التسعينيات. والتحدى الأكبر الذى واجه السينما الفرنسية عند نهاية الألفية كان الحفاظ على وضعها فى السوق العالمية، والاحتفاظ بهويتها كسينما فرنسية لجماهير فرنسية.

لقد حافظت فرنسا بنجاح على مكانة المنتجات السمعية البصرية باعتبارها "استثناءات ثقافية" فى "اتفاقية التجارة العالمية" منذ عام ١٩٩٣، والمفاوضات التالية فى "منظمة التجارة العالمية". وكانت النتائج ظروفاً مواتية للسينما الفرنسية فى فرنسا وأوروبا من خلال فرض ضرائب حمائية وتطبيق نظام الحصص "الكوتا". وبفضل هذه الإجراءات وغيرها من جانب الدولة، مثل دعم السينما الآتى من صناعة التلفزيون، فإن حصة فرنسا من شباك التذاكر الفرنسى استقرت إلى حوالى الثلث، بعد عدة سنوات صعبة

فى بداية التسعينيات. وبرغم هذا النجاح داخل السوق الفرنسية، فإن نصيب فرنسا من السوق الأجنبية استمر فى النقصان، خاصة فيما يتعلق بالحقوق التليفزيونية. وقاوم المنتجون الفرنسيون ذلك بالإنتاج المشترك لمزيد من الأفلام الناطقة بالإنجليزية، مثل فيلم رومان بولانسكى "عازف البيانو" (٢٠٠٢).

والمكانة المميزة للسينما الفرنسية التى حافظت عليها فى مفاوضات "منظمة التجارة العالمية" قد تبدو انتصاراً فى المجال الثقافى. ومع ذلك فإن الحكومة الفرنسية تلزم الصناعة أن تكون مسئولة مالياً وتوجه سياساتها بنظرة مالية وثقافية معاً. وفى أواخر التسعينيات، أصبحت السينما الفرنسية أكثر حساسية لمتطلبات شبك التذاكر، مثل أن تصنع عدداً أكبر من الأفلام الكوميدية التى تستهدف القطاع الأكبر من الجماهير. ولسوء الحظ فإن هذه الأفلام لا تحقق النجاح فى الخارج إلا نادراً. ومن الاستراتيجيات الأخرى الأكثر نجاحاً فيما يتعلق بإمكانية التصدير إلى الخارج الانتقال إلى أفلام أكثر تعقيداً وأكبر ميزانية، تستهدف الجمهور الشاب، مثل فيلم كاسوفيتز "الأنهار القرمزية" (٢٠٠٠)، والجزء الثانى منه "ملائكة نهاية العالم" (٢٠٠٤).

إن المخرجين "المؤلفين" الذين ارتبطوا تقليدياً بالأفلام الفرنسية وجدوا أنفسهم مضطرين لصنع أفلام تتناقض ميزانياتها حتى أنها تصبح أفلاماً قصيرة. وانتقل التجريب الجمالى والشكلى من السينما إلى المتحف، وعبر إلى الفيديو والوسائط الأخرى، كما هو الحال فى سلسلة جودار "تاريخ (تواريخ) السينما" (١٩٨٩-١٩٩٨). وخشى بعض النقاد من أن هذه السينما الأكثر شخصية وذمينة قد تختفى إلى الأبد، ويحل محلها أفلام مثل سلسلة "الأنهار القرمزية"، أى أفلام مثيرة للنجوم. كما أن هؤلاء النقاد أعربوا عن القلق بشأنها إذا ما كانت هذه السينما التجارية سينما فرنسية بحق - وعلى

سبيل المثال فإن فيلم "عازف البيانو" لا يقدم مخرجاً فرنسياً، أو نجماً فرنسياً، أو لغة فرنسية. ويبقى السؤال: هل تستطيع سينما فرنسية جماهيرية أن تحافظ على الخيال الإبداعي الفرنسي كاستثناء ثقافي، وكسينما تقاوم السيطرة العالمية لهوليوود، ليس فقط في الدائرة الاقتصادية، ولكن كمتحكم في الذوق والثقافة؟ لقد طرح هذا السؤال لأول مرة في أعقاب الحرب العالمية الأولى، ومازال مطروحاً كسؤال بالغ الأهمية يواجه السينما الفرنسية عند بداية الألفية الثالثة.

انظر أيضاً:

"السينما القومية"، "الموجة الجديدة".

مزيد من القراءات

- Hillier, Jim, ed. *Cahiers du Cinéma, Volume 1: The 1950s—Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. London: Routledge and Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- , ed. *Cahiers du Cinéma, Volume 2: The 1960s—New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood*. London: Routledge and Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
- Hughes, Alex, and James S. Williams, eds. *Gender and French Cinema*. Oxford and New York: Berg, 2001.
- Lanzoni, Rémi Fournier. *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*. New York: Continuum, 2002.
- Marie, Michel. *The French New Wave: An Artistic School*. Translated by Richard Neupert. Oxford: Blackwell, 2003. Translation of *La Nouvelle Vague: Une École Artistique* (1997).
- Powrie, Phil, and Keith Reader. *French Cinema: A Student's Guide*. London: Arnold, 2002.
- Vincendeau, Ginette. *The Companion to French Cinema*. London: The British Film Institute, 1996.
- , *Stars and Stardom in French Cinema*. London: Continuum, 2000.
- Abel, Richard. *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984.
- Austin, Guy. *Contemporary French Cinema: An Introduction*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1996.
- Buchsbaum, Jonathan. *Cinema engagé: Film in the Popular Front*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- Crisp, Colin. *The Classic French Cinema, 1930-1960*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Flitterman-Lewis, Sandy. *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*, expanded ed. New York: Columbia University Press, 1996.

Hilary Ann Radner

كتب هذا الفصل: هيلارى آن رادنر

مارسيل كارنيه

(ولد باسم ألبير كرانش، باريس، فرنسا، فى ١٨ أغسطس ١٩٠٩، توفى فى ٣١ أكتوبر ١٩٩٦).

مارسيل كارنيه شخصية مثيرة للجدل فى السينما الفرنسية، فقد يرى البعض أن أعماله تنتمى إلى كلاسيكية عفى عليها الزمن، وتجاوزها مخرجو الموجة الجديدة الفرنسية، فإن البعض الآخر يراها باعتبارها دليلا على حيوية نظام الاستوديو فى فرنسا الثلاثينيات. تدرب كارنيه كمصور فوتوغرافى، وعمل فى الصحافة قبل أن يعمل مساعدا لكل من رينيه كلير وجاك فيديه. وكانت أول أفلام كارنيه الطويلة هو "جينى" (١٩٣٦) من بطولة فرانسواز روزاي، وكان الفيلم بداية لتعاون طويل ومثمر بينه وبين الشاعر وكاتب السيناريو جاك بريفير.

وتكمن عبقرية كارنيه فى قدرته على جمع فريق من الفنانين المبدعين، كتاب سيناريو (مثل بريفير)، ومصممين (مثل ألكساندر ترونيه)، ومؤلفين موسيقيين (مثل موريس جوبير، جوزيف كوزما)، ومجموعة من الممثلين الفرنسيين تضم جول بيرى، لوى جوفيه، ميشيل سيمون، آرليتى (آرليت ليونى باتياه). وأشهر أفلامه هو "أطفال الفردوس" (١٩٤٥) الذى يصور علاقة حب بين محظية وممثل.

ومن منتصف الثلاثينيات حتى نهاية الأربعينيات، كان كارنيه واحداً من أكثر الممثلين في فرنسا احتراماً وقوة. وقد أثر في البداية على اتجاه السينما الفرنسية من خلال كتاباته في "سينما جازين"، ليلهم تيار الواقعية الشعرية، التي أطلق عليها فيما بعد "الفانتازيا الاجتماعية"، والتي تتبنى نظرة متشائمة للوضع الإنساني، وهي النظرة التي كان يجسدها في تكويناته الفنية، والميزانسين بالغ الحرص، والتمثيل المصقول، والإضاءة من المقام العالي، والنهايات المأساوية. وأفلامه بهذا الأسلوب تتضمن "فندق الشمال" (١٩٣٨)، "انبلاج النهار" (١٩٣٩)، "ميناء الظلال" (١٩٣٨)، وهي الأفلام التي أثارت جدلاً بسبب موضوعاتها الكئيبة.

وسواء كان ذلك شيئاً طيباً أو سيئاً، فإن كارنيه وفريقه نقلوا إلى الجمهور مزاجاً عاماً من الحزن يظل علامة في السينما الفرنسية. وبعد نهاية تعاونه مع بريفير بفيلم "أبواب الليل" (١٩٤٦)، ثم "ماري من الميناء" (١٩٥٠)، فقد كارنيه أفضل المتعاونين معه، وكانت أفلامه التالية أقل جودة.

مشاهدات مقترحة:

"جينى" (١٩٣٦)، "غريب، غريب" (١٩٣٧)، "ميناء الظلال" (١٩٣٨)، "فندق الشمال" (١٩٣٨)، "انبلاج النهار" (١٩٣٩)، "مبعوثو الشيطان" (١٩٤٢)، "أطفال الفردوس" (١٩٤٥)، "أبواب الليل" (١٩٤٦).

مزید من القراءات

FURTHER READING

Andrew, Dudley. *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton, NJ: University of Princeton Press, 1995.

Williams, Alan. *Republic of Images: A History of French Filmmaking*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

Hilary Ann Radner

هیلاری آن رادنر

فرانسوا تروفو

(ولد باسم فرانسوا رولان تروفو، باريس،
فرنسا، فى ٦ فبراير ١٩٣٢، توفى
فى ٢١ أكتوبر ١٩٨٤).

يجسد فرانسوا تروفو كمخرج نقاط قوة وضعف الموجة الجديدة الفرنسية. إن معظم أعماله تعكس الظروف المضطربة لحياته المبكرة. وعندما كان فى السادسة عشر من عمره وقع تحت تأثير أندريه بازان، الذى كان بمثابة الأب بالنسبة له، وقام بتقديمه إلى الجمعية السينمائية "أوبجكتيف ٤٩"، وهى جماعة سوف تصبح ملتقى للنقد الجديد. أصبح تروفو ناقدًا معروفًا منذ عام ١٩٥٠، وكتب العديد من المقالات المنتظمة، منها "تزوج خاص فى السينما الفرنسية" (١٩٥٤) هاجم فيها "تقاليد الجودة"، ووضع خطة لإعادة الحيوية إلى السينما الفرنسية.

لم تكن أعمال تروفو كمخرج تتسم بالاتساق. وكان أول أفلامه "٤٠٠ ضربة" (١٩٥٩) من بطولة جان بيير لو فى دور أنطوان دوانيل، ويعتبر الفيلم انتصارًا لجيل جديد من المخرجين لأن تروفو قدم فيه أسلوبًا أكثر تلقائية وشخصية، معارضا العمل الأكاديمي الصارم لمخرجى الاستوديو الذين كانوا يسيطرون على السينما الفرنسية خلال سنوات ما بعد الحرب.

وكان هذا الفيلم من تمويل زوجة تروفو الأولى، مادلين مورجينستيرن، التي كان أبوها يملك أقوى شركات التوزيع في فرنسا آنذاك، وهى شركة كوسينور. وبرغم ولعه بحب نساء أخريات، قامت بدعمه طوال حياته الفنية، وكانت بجانبه عندما توفى بسرطان المخ وعمره اثنان وخمسون عامًا.

وفى عدد من أفلام تالية، استخدم تروفو شخصية دوانيل (ولعبها لو) باعتبارها "الأنا الأخرى" لكى يعكس حياته الخاصة، بدءًا من طفولة ومراهقة مضطربة فى "٤٠٠ ضربة"، إلى صورة العاشق المعذب والزوج الفاشل الذى يقترب من منتصف العمر فى "الحب على الطاير" (١٩٧٨). ويكون تروفو فى أفضل حالاته عندما يستغرق فى دراسة الشخصية، كما فى "جول وجيم" (١٩٦٢)، حيث براءة وكرم ورقة ثلاث شخصيات رئيسية يتم اقتناصها بحساسية هائلة، لكنه يكون فى أسوأ حالاته عندما يحاول محاكاة مخرجين هوليووديين مثل ألفريد هيتشكوك الذى يكن له إعجابًا قويًا. والمثال على المحاولة غير الناجحة لتقليد هيتشكوك هو فيلم التشويق "العروس ترتدى الملابس السوداء" (١٩٦٨)، الذى أعلن تروفو نفسه أنه لا يحبه كثيرًا.

كان تأثير تروفو على السينما تأثيرًا عالميًا، فقد عبر فى أفلامه بوضوح عن حماس لا ينفد لإمكانية التعبير الشخصى الأصيل فى السينما. ولعل أكثر أفلامه تأثيرًا بعد "٤٠٠ ضربة" هو "الطفل البرى" (١٩٧٠) الذى قام فيه أيضًا بدور عالم يحاول أن يتواصل مع طفل متوحد مهجور. وطوال حياته، كان تروفو يؤمن بأن التواصل الإنسانى يمكن أن يتجاوز اللغة والثقافة. وبلاشك فإن تأثيره على السينمائيين الشبان ينبع من هذا الإيمان.

مشاهدات مقترحة:

"٤٠٠ ضربة" (١٩٤٩)، "أطلق النار على عازف البيانو" (١٩٦٠)،
"جول وجيم" (١٩٦٢)، "العروس ترتدى الملابس السوداء" (١٩٦٨)، "قبلات
مسروقة" (١٩٦٨)، "حورية الميسيسيبي" (١٩٦٩)، "الطفل البري" (١٩٧٠)،
"مبيت وإقامة" أو "علاقة زوجية" (١٩٧٠)، "فتاتان إنجليزيتان" (١٩٧١)،
"ليل أمريكي" أو "تصوير مشهد ليلي بالنهار" (١٩٧٣)، "قصة أديل إتش"
(١٩٧٥)، "فكة صغيرة" (١٩٧٦)، "الرجل الذي أحب النساء" (١٩٧٧).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Crisp, C. G. *François Truffaut*. London and New York: Praeger, 1972.

De Baecque, Antoine, and Serge Toubiana. *Truffaut: A Biography*. Translated by Catherine Temerson. New York: Knopf, 1999.

Petrie, Graham. *The Cinema of François Truffaut*. New York: A. S. Barnes and London: Zwemmer, 1970.

Truffaut, François. *The Films in My Life*. Translated by Leonard Mayhew. New York: Da Capo, 1994.
Translation of *Les Films de ma vie* (1975).

———. *Letters of François Truffaut*. Edited by Gilles Jacob and Claude de Givray. Translated and edited by Gilbert Adair. Foreword by Jean-Luc Godard. Boston and London: Faber, 1989.

Hilary Ann Radner

هيلارى آن رادنر

جان مورو

(ولدت فى باريس، فرنسا، فى ٢٣ يناير ١٩٢٨).

كانت جان مورو - كنجمة، وامرأة، وشخصية قومية - تجسد المثل الأعلى للممثلة السينمائية الفرنسية فى حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وبرغم أن الصحافة الشعبية كانت تهتم أكثر بنجمات مثل بريجيت باردو وكاترين دينيف، وكتاهما كانتا نموذجًا لتمثال ماريان، التمثال الرسمى الذى يمثل فرنسا، فإن جان مورو - بصورتها ومكانتها فى السينما الفرنسية - جسدت الأنوثة الفرنسية لجيل من عشاق السينما. إنها تمثل الممثلة الذكية، ذات الحساسية القائمة الناضجة التى قد تكون خطرة، والتى تقف على طرف نقيض من قطط الجنس الشقراوات اللاتى سيطرن على شاشات هوليوود. كانت مورو تعتبر "غير فانتة فوتوغرافيًا"، تتفوق على جاذبيتها الشخصية وصوتها عندما تتكلم على ملامحها.

تعود خلفيتها الأولى إلى المسرح مما أعطى مصداقية لحياتها الفنية فى السينما، التى بدأت فى عام ١٩٤٨ وتتضمن ما يزيد على مائة فيلم. وربطتها أدوارها بالموجة الجديدة، مثل "مصعد إلى المشنقة" (١٩٥٨) و"العشاق" (١٩٥٨)، وهما من إخراج لوى مال، وأدى ذلك إلى شهرتها العالمية. ودورها فى "جول وجيم" (١٩٦٢) من إخراج فرانسوا تروفو - وهو مخرج

الموجة الجديدة بلا منازع - أكد على صورة نجوميتها. ومن أفلامها العالمية "الليل" (١٩٦١) من إخراج ميكلانجلو أنطونيونى، و"قصة لأخلاقية" (١٩٦٨) لأورسون ويلز، و"الرولز رويس الصفراء" (١٩٦٤) لأنطونى أسكويت، و"يوانا فرانثيسكا" (١٩٧٣) لكارلو ديجوس.

وقبلت مورو المخاطرة بأن تعمل مع مخرجين شبان غير معروفين إلى حد كبير، وذلك فى نهاية الخمسينيات وخلال الستينيات. وطوال حياتها الفنية، كانت اختياراتها تعكس إحساسها بالسينما كفن، لذلك فإنها نالت الاحترام العالمى لنزعتها الاحترافية والتزامها. وبالإضافة إلى الجوائز التى حصلت عليها عن أدوار محددة (كان فى ١٩٦٠، أكاديمية السينما فى ١٩٦٢، سيزار فى ١٩٩٠)، فقد حصلت على التكريم عن مجمل حياتها الفنية من مهرجان كان (١٩٩٢)، والأسد الذهبى من مهرجان فينيسيا (١٩٩٢)، والأوسكار (١٩٩٨).

لقد كانت مورو منخرطة فى كل أوجه السينما الفرنسية، فقد كانت لمرتين رئيساً للجنة تحكيم مهرجان كان، وفى عام ١٩٩٣ عُينت رئيساً للجنة من الخبراء كمستشارين للمركز القومى للسينما. كما دعمت منظمة "إيكو ينوكس" التى أسستها فى عام ١٩٩٣، وتعد ورشاً سنوية لكتاب السيناريو. وأخرجت مورو فيلمين: "لوميير" أو "الضوء" (١٩٧٦)، الذى يصور أربع ممثلات سينما، و"المراهقة" (١٩٧٩)، وهو تصوير نابض بالحياة لزيارة فتاة لجدها فى أفينيون فى عشية الحرب العالمية الثانية، وانتخب مورو عضواً فى أكاديمية الفنون الجميلة فى عام ٢٠٠١.

مشاهدات مقترحة:

"مصعد إلى المشنقة" (١٩٥٨)، "العشاق" (١٩٥٨)، "علاقات خطيرة" (١٩٥٩)، "الليل" (١٩٦١)، "جول وجيم" (١٩٦٢)، "يوميات خادمة" (١٩٦٤)، "العروس ترتدى الملابس السوداء" (١٩٦٨)، "كوبريل" (١٩٨٢)، "نيكيّا" (١٩٩٠)، "الغياب" (١٩٩٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Vincendeau, Ginette. *Stars and Stardom in French Cinema*.
London: Continuum, 2000.

Hilary Ann Radner

هيلارى آن رادنر

أفلام رجال العصابات

"Gangster Films"

تدور أفلام رجال العصابات عن الرجال المحترفين الذين تجمعوا لارتكاب جرائم. ذلك تعريف بالغ البساطة، وفي الحقيقة أن جزءاً كبيراً من الجاذبية الدائمة في هذا النمط الفيلمي تكمن في هذه البساطة. وكما لاحظ روبرت وارشو منذ خمسين عاماً مضت، فإن رجال العصابات يجسدون أكثر خيالات الجمهور جموحاً وعنفاً عن الصعود إلى أعلى بلا نهاية، بإتباع القاعدة الذهبية النمطية الأولى لرجال العصابات في السينما، توني كامونتي في "الوجه ذو الندبة" (١٩٣٢): "افعلها أولاً، افعلها بنفسك، وداوم على فعلها". وقد لاحظ المعلقون بدءاً من كارلوس كلارينس حتى يوجين روسو كيف يقوم رجال العصابات السينمائيون، بوضع الخطط، والسرقة، والقتل، وهم في طريقهم إلى التفوق الاقتصادي والاجتماعي، إلى أن يصبحوا - كما قال كودي جاريت في "الحرارة البيضاء" (١٩٤٩) - وحدهم "على قمة العالم"، برغم أن صعودهم مثل الشهاب كان ينتهي دائماً بسقوط سريع ذريع. لكن اسم نمط "فيلم رجال العصابات" ذاته يشير إلى ثلاثة تعقيدات حاسمة قلب هذا النمط: علاقة البيضة والدجاجة (من الأسبق؟ - المترجم) بين رجال العصابات وعصاباتهم، ووضع رجل العصابات كشيرير وبطل معاً، والعلاقة المتألمة بدرجة ما بين العصابات والمجتمعات التي يشنون عليها حروبهم الإجرامية.

تتضح هذه المشكلات فى عمل مخرجين بارعين فى هذا النمط، راول وولش (١٨٨٧-١٩٨٠) وهوارد هوكس (١٨٩٦-١٩٧٧). فبرغم - وربما بسبب - الجهود الكبرى لمكتب المباحث الفيدرالية، الذى اشتهر من خلال نشر مطاردته لرجال العصابات الحقيقيين فى الثلاثينيات، فإن رجال العصابات تظهر كشخصيات بطولية منحرفة، وخارجين على القانون أكبر من الحياة ينتصرون - على الأقل مؤقتاً - على قوانين مجتمع يبدو أقل حيوية وحياة منهم. لكنهم يتحددون أولاً كأعضاء عصابة تصبح هى ذاتها أقوى من أى من أعضائها. وسواء كان وولش وهوكس يخرجان أفلام ويسترن، أو أفلاماً حربية، أو رجال عصابات، مثل فيلمي وولش "جبال سييرا العالية" (١٩٤١) و"الحرارة البيضاء"، وفيلم هوكس "الوجه ذو الندبة"، فإنهما يقومان المرة بعد الأخرى باستكشاف التوتر بين الفرد البطل، الذى يكون فى الأغلب رجلاً، والمجتمع الذى يستمد منه قوته. وفى حالة فيلم رجال العصابات، فيلاحظ فران ميسون أن تعقيداً آخر يظهر من حقيقة أن العصابات الإجرامية - التى تتكون للهدف العاجل فى تقديم بديل خارج على القانون للنظام الاجتماعى المطيع للقانون - تكون بشكل أو بآخر صورة من المجتمع الأكبر فى كل نقاط ضعفه. إن هذه التناقضات بين البطولة والشر البطولى، وبين الهوية الفردية والهوية الاجتماعية، وبين العصابات الخارجة على القانون والقوانين الضرورية لعملها، هى المحرك الذى يدفع نمط فيلم رجال العصابات.

من المتوحش النبيل إلى المشكلة الاجتماعية

رجال العصابات فى السينما يعودون إلى تاريخ السرد ذاته فى السينما، ففيلم "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣)، بقصته التى تمتد إلى اثنتى عشرة دقيقة

عن سطو على قطار، والتي احتوت على التخطيط الدقيق، والعنف غير المتوقع، والعقاب المستحق، هذا الفيلم يمكن اعتباره أول أفلام رجال العصابات، كما أن أفلاماً مشابهة تالية مثل "جيسى جيمس" (١٩٣٩) و"رانشو المشهور" (١٩٥٢)، و"رجل من الغرب" (١٩٥٨) تختلط بنمط فيلم الويسترن. ومع ذلك فإن أفلام رجال العصابات الصامتة لم تقتف أثر "سرقة القطار الكبرى" بقدر ما حاكت "فرسان خليج الخنازير" (١٩١٢)، حيث سنابر كيد - المجرم الجذاب الخشن العنيف، الذى يسكن فى أحياء الجيتو فى نيويورك - يشكل تحالفاً مؤقتاً وإن كان مؤثراً مع البطلة الملتزمة بالقانون، قبل أن يعود إلى حياة الجريمة الخاصة به. لقد كان أبطال أفلام رجال العصابات فى السينما الأمريكية الصامتة وحوشاً نبيلة، بدءاً من بطل فيلم "الاسم المستعار جيمى فالنتاين" (١٩١٥)، وحتى البطل الناجح اقتصادياً الفاشل عاطفياً بول ويد فى "العالم السفلى" (١٩٢٧)، والذى ترك تأثيراً عميقاً على عدد لا يحصى من أفلام رجال العصابات الفرنسية المأساوية الشاعرية فى الثلاثينيات، مثل "بيبي لو موكو" (١٩٣٦)، و"انبلج الصباح" (١٩٣٩)، بالإضافة إلى الفيلم الأمريكى "الصاعقة" (١٩٢٩) الذى قام فيه جوزيف فون ستيرنبرج بالإخراج مرة أخرى للممثل جورج بانكروفت فى دور بطل فيلم رجال العصابات.

وليس من الغريب أن هذه الأفلام الأولى كانت دائماً تضيف سمات رومانسية على رجل العصابات. لقد كان الخارجون على القانون من أهالى المدن، الذين يعيشون على حافة مجتمع مهذب، يشتركون فى الكثير مع أبناء الطبقة العاملة الذين كان أغلبهم من المهاجرين، والذين كانوا يتابعون مغامرات رجال العصابات فى دور العرض السينمائية. وهذا التوحد الهدام

مع البطل رجل العصابات تدعم طوال العشرينيات بواسطة "مرسوم فولستيد"، الذى كان يحظر بيع الخمر بين عامى ١٩٢٠ و ١٩٣٣، وطوال تطبيق هذا الحظر فى أمريكا لم يكن باستطاعة المواطن الذى يطيع القانون الحصول على الخمر إلا من خلال السوق السرية، وكان رد فعل هوليوود أن رسمت رجل العصابات على نحو ينبض بالحياة باعتباره "الأمريكى الآخر" المتصل من المسؤولية، واللامنتى الذى سوف تتوقف به آلة المجتمع التى تعتمد على الكحول لتشحيما.

ومع ذلك، وفى بداية الثلاثينيات، تحولت كثيرًا صورة رجل العصابات فى أفلام هوليوود. تسبب انهيار بورصة الأوراق المالية فى عام ١٩٢٩ فى بداية "الكساد العظيم"، الذى قضى على التصنيف الطبقي المستقر فى الثقافة الأمريكية، ودمر عشرات المليونيرات الورقيين، وطرد ملايين الأمريكين من العمل إلى الشارع. لقد كان رجل العصابات الهوليوودى يعتمد فى الأغلب على حياة مجرمين حقيقيين مثل آل كابونى (١٨٩٩-١٩٤٧) وجون ديلينجر (١٩٠٣-١٩٣٤)، وحن الوقت لكى يظهر كبطل منطقى لتلك اللحظة البائسة، قصة نجاح من قاع الفقر إلى قمة الثراء، تغذيها أحلام الجمهور فى كل أنحاء البلاد. وفى الوقت ذاته ظهر تعقيد جديد مع قيام الصناعة على نطاق واسع يتبنى تقنية الصوت المتزامن. لقد أشار جوناثان مانبي إلى أن تقنية الصوت أعطت رجال العصابات صوتًا، كان فى أفلام كلاسيكية من هذا النمط - مثل "قيصر الصغير" (١٩٣٠)، "عدو الشعب" (١٩٣١)، "الوجه ذو الندبة" - مقتضبًا وقاسيًا وذات سمات عرقية خاصة. لم يعد رجل العصابات "أى رجل" فى المدينة، لكنه أصبح موضوعًا لدراسة اجتماعية، وشخصًا طموحًا بروميثيوسى، يقضى عليه جسعه وعلى حلمه - باعتباره

من أقلية عرقية - بالذوبان في المجتمع الأكبر. لقد كان جيمس كاجني (١٨٩٩-١٩٨٦) يجسد توم باورز، رجل العصابات الأيرلندي النمطي في "عدو الشعب"، كما أن بول مونى (١٨٩٥-١٩٦٧) كان يجسد تونى كامونتى (الإيطالى - المترجم)، وأعطاهما شخصيتى الأم المجهدة التى تمثل التوازن الأخلاقى، كما أعطاهما القصة التى تحذر من النهايات، تمامًا كما فى حالة إدوارد جى روبنسون (١٨٩٣-١٩٧٣) فى دور ريكو بانديلو فى "قيصر الصغير"، الذى يؤكد بقوة أن الأصل العرقى نوع من القدر.

ومنذ عام ١٩٣٠، خضعت هوليوود لميثاق الإنتاج (الرقابة الذاتية - المترجم) الذى كان يهدف لمنع الرقابة الحكومية. ومع ذلك، فإن الميثاق لم يتم تطبيقه على نطاق واسع حتى عام ١٩٣٤ تحت الضغط الجماهيرى الذى قامت "الرابطة الكاثوليكية لأداب اللياقة" بتنظيمه. وسرعان ما ظهر تأثير ذلك على أفلام العصابات، فقد منع الميثاق الكثير من التوابل البصرية التى اعتمدت عليها أفلام العصابات: تعاطى المخدرات، الأسلحة الآلية، المشاهد الطويلة للموت العنيف. والأكثر أهمية هو أن الميثاق فرض أن تتم معاقبة الجريمة، التى يجب ألا تبدو جذابة على الإطلاق. وبين عشية وضحاها تم سحب أفلام عصابات من العرض، مثل "قصة تيمبيل دريك" (١٩٣٣)، كما أن بطل أفلام العصابات التى أنتجت بعد ذلك، مثل ديوك مانتى فى "الغابة المتحجرة" (١٩٣٦)، كان أقل إثارة للتعاطف وأكثر شراً من أسلافه قبل عام أو عامين، كما أن كثيراً من الحيوية التى كانت تتدفق فى أفلام العصابات تم إفراغها فى أفلام رجال الشرطة مثل "رجال جى" (رجال الحكومة) (١٩٣٥)، والذى كان بطله سريع الكلام بريك ديفيز (جيمس كاجني) يتمتع بكل توابل رجل العصابات السينمائى: السيارات السريعة، طلقات الرصاص

المنهمرة القائلة، والروابط المثيرة للشك مع الجريمة المنظمة. وعند نهاية العقد، كانت أفلام مثل "الطريق المسدودة" (١٩٣٧) و"ملائكة لهم وجوه قذرة" (١٩٣٨) تتعامل مع رجل العصابات باعتباره مشكلة انحراف اجتماعي ينبغي تفسيرها، بدلا من أن تكون صورة للثقافة الأمريكية الرسمية.

مجاز لكل الأوقات

تسبب إلغاء منع تداول الخمر في عام ١٩٣٣ في أن يظهر رجل العصابات مهرب الخمر باعتباره غير متوافق مع الزمن، وكان هجوم مكتب المباحث الفيدرالية على الجريمة المنظمة طوال العقد يدفع رجال العصابات إلى عالم الأندرجراوند، لكنه ظل شخصية مجازية قوية يمكن اقتباسها لاستخدامات عديدة. لقد كان فيلم "جبال سييرا العالية" يسحق المجرم السابق الشريف روى إيرل (همفري بوجارت) بين عصابة خائنة أطلقت سراحه من السجن لمهمة واحدة أخيرة، وبين الفتاة الأمريكية جدًا التي تصد مغازلاته الأبوية الرومانسية. كما أن فيلم "قصة مدينة فينيكس" (١٩٥٥) أخفى نداء لتكوين حكومة جيدة في القصة شبه التسجيلية عن مدينة في ألاباما تديرها عصابة إجرامية. وأخذ فيلم "القتلة" (١٩٤٦) بذرته من قصة إيرنست هيمنجواي القصيرة عن رجل يرفض أن يهرب من القناصين الذين يبحثان عنه، وقدم الفيلم قصة عن ماضي هذا البطل تستخدم تقنيات تعبيرية من الفيلم نوار، لكي تؤكد على قصة البطل البرئ المحاصر بشراك العصابة وصديقه الفاتنة المثيرة وأعاد دون سيجيل (١٩١٢-١٩٩١) في عام ١٩٦٤ صنع هذا الفيلم، لكنه حول القناصين إلى مخبرين سريين يتحديان المجرم الذي بلا اسم، ليفسر الفيلم السبب في فشل المجرم في الهروب. والأهم بين هذه الأفلام هو "غابة الأسفلت" (١٩٥٠) الذي صور مدينة سكانها المحترمون منافقون

مخادعون، يعتمدون على شرف المجرمين الصغار الذى يستخدمون ككباش فداء. واستهل "غابة الأسفلت" نوعاً جديداً من فيلم العصابات، فيلم السطو أو السرقة حيث يتم تكوين العصابة فقط لمهمة واحدة، فهي أقل استقراراً بكثير من عصابات كان يسيطر عليها توم باورز وتونى كامونتى. وعبر الأطلنطى، كانت هذه العصابات التى تتكون على عجل موضوعاً لأفلام كوميدية فى إنجلترا مثل "شلة تل اللافندر" (١٩٥١)، و"قاتلو السيدة" (١٩٥٥)، وفى إيطاليا مثل "صفقة كبيرة فى شارع مادونا" (١٩٥٨)، بالإضافة إلى الميلودراما الوجودية "ريفي" (١٩٥٥) فى فرنسا.

وكان من الممكن أن تستمر العصابة إلى مالا نهاية باعتبارها مجازاً للانحراف الاجتماعى، لولا ثلاثة تطورات فى صناعة السينما. الأول هو الانحدار التدريجى لشركات السينما الكبرى بعد صدور "قرار بارامونت" فى عام ١٩٤٨، والذى ألزم الشركات بفك احتكاراتها المتكاملة رأسياً، وهو ما جعل النجوم يتمتعون بحرية أكبر فى مشروعاتهم بعد أن كانوا يعاملون كعبيد لهذه الشركات. والثانى هو الوسيط الوليد للبحث التليفزيونى والذى دفع شركات السينما إلى أن تقدم تجارب لا يستطيع التليفزيون أن يجاريها. والثالث هو سلسلة من التحديات لميثاق الإنتاج فى الخمسينيات والستينيات، أدت لنظام جديد للتصنيف فى عام ١٩٦٩، والذى كسر القاعدة الهوليوودية التى استمرت طويلاً بالآ تعرض إلا الأفلام التى يستطيع مشاهديها الجميع، وحدد أفلاماً مختلفة لجمهور مختلف. وكانت النتيجة فى الصناعة هى سلسلة من أفلام النجوم التى تزايد بسرعة فى ميزانيتها وجرعاتها المتحررة التى تحتشد بالجنس والعنف واللغة الصريحة. لقد كان ذلك مناخاً ملائماً لعودة ظهور رجل العصابة كشخصية رئيسية.

إن فيلمي "بوني وكلايد" (١٩٦٧) و"الأب الروحي" (١٩٧٢)، يميزان عودة رجل العصابات، وكلاهما يعامل أبطاله في سياق غير متسق مع الزمن لكى يوحى بقوة أسطورية شاعرية تحت سطح واقعية النمط الفيلمي. لكن برغم بهاء ملابس الثلاثينيات والسيارات المسروقة فإن شخصيتي بوني وكلايد هما من أبناء الستينيات، وأبطال ثقافة مضادة يمثلون جيلا لم يعد يثق فى المؤسسات الاجتماعية للدولة الديمقراطية، والاقتصاد الرأسمالى، وموظفيه، والشرطة. كما أن مايكل كورليونى - البطل القاتم فى "الأب الروحي" وجزأيه اللاحقين (١٩٧٤، ١٩٩٠) - تم تصويره على نحو أكثر وضوحًا باعتباره عالمًا مصغرًا للحلم الأمريكى، ووعده للمهاجرين الذين وصلوا حديثًا، وخيائنه لإمكانية الاستيعاب فى المجتمع والحصول على الاحترام. وكلا الفيلمين يوازن بين رجل العصابة والعصابة، التى تمثل عائلة يتم تدميرها فى النهاية بواسطة الولاء الذى يريد رجل العصابة أن يحافظ عليه.

وسلسلة أفلام العصابات، الأفلام التى تسم بنوع من الحنين للماضى، مثل الفيلم الفرنسى "بورسالينو" (١٩٧٠) و"ستافيسكى" (١٩٧٤)، والنسب وصلت إلى الذروة مع الفيلم الملحمى لسيرجى ليونى "كان ياما كان فى أمريكا" (١٩٨٤)، عادت إلى الواقعية التى يغذيها خوف جماهيرى شائع من جرائم المدن شائع من جرائم المدن فى حضارة متمدنة، فيما يبدو بهدف القضاء على تعاطى المخدرات. كما كان جيل سابق يجرم الخمر. وكان سكورسيزى (ولد عام ١٩٤٢) قد قام من قبل بتشريح حياة الجريمة فى الحى الإيطالى بمدينة نيويورك فى فيلمه "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣)، وهما هو يهاجم الصورة المثالية التى رسمها فورد كوبولا للعصابات العائلية فى سلسلة أفلام "الأب الروحي"، وذلك فى فيلمه الذى أعاد النظر بحدة فى هذا العالم

"الرفاق الطيبون" (١٩٩٠)، الذى انتهى ببطله المدمن على الكوكايين يشى بأصدقائه الذين خططوا لقتله. وهذا الفيلم، بالإضافة إلى "الأب الروحى"، الجزء ٢، ساعدا على تأسيس روبرت دى نيرو (ولد عام ١٩٤٣) كخلف لهمفري بوجارت (١٨٩٩-١٩٥٧) الذى كان نموذج رجل العصابة السينمائى فى زمانه: متقلب المزاج، لا يستطيع التحكم فى مشاعره، وعلى حافة المرض النفسى.

لكن رجال العصابة الأمريكى من أصل إيطالى عند دى نيرو وجد قريباً مهماً جداً من أصل أفريقى فى رجال عصابات فى أفلام مثل "مدينة نيوجاك" (١٩٩١)، و"الأولاد ذوو القلنسوات" (١٩٩١)، و"خطر على المجتمع" (١٩٩٣)، و"سوجار هيل" (١٩٩٤)، و"عصابة كلوكرز" (١٩٩٥)، و"رؤساء ميتون" (١٩٩٥). غير أن هناك تأثيراً عالمياً آخر أتى من أفلام الأكشن فى هونج كونج، عند المخرج جون ووه (ولد عام ١٩٤٦)، الذى كان يقيم تعارضاً هندسياً بين رجال الشرطة والقتلة، بما يوحى بإعادة صنع مشحونة درامياً لأفلام كلاسيكية من هذا النمط مثل "رجال جى". وجمع كوينتين تارانتينو (ولد عام ١٩٦٣) جماليات هونج كونج عند جون ووه، وجونى تو (ولد عام ١٩٥٣) مخرج فيلم "ثلاثى الأبطال" (١٩٩٣)، مع عصابات من أعراق مختلفة مع بصمته العدمية، ليحول الميزانسين الذى كان يقوم به قديماً راول وولش إلى سخرية من الأبطال المجرمين فى "كلاب المستودع" (١٩٩٢)، و"قصة شعبية رخيصة" (١٩٩٤)، و"جاكى براون" (١٩٩٧)، و"اقتل بيل" بجزأيه (٢٠٠٣، ٢٠٠٤)، باعتبار هذه العصابة مجرد مجموعة من الناس ينوون القيام بمهمة صعبة. وكان عرض أفلام رجال العصابات فى كل أنحاء العالم، بدءاً من إعادة أفلام اللصوصية والسطو مثل

"سطو" (٢٠٠١) و"الضربة الكبرى" (٢٠٠١)، وحتى الفيلم التاريخي المحتشد بالعنف من إخراج سكورسيزى "عصابات نيويورك" (٢٠٠٢)، وإلى تصوير مجرمى المدارس الثانوية من أصل آسيوى، والذين يشعرون بالملل برغم تفوقهم فى "غد أفضل حظاً" (٢٠٠٢)، كان عرض هذه الأفلام يوضح ازدهار النمط الفيلمى فى بداية القرن الجديد، حتى لو كانت البارانويا الأمريكية تحولت من الجريمة المحلية إلى الإرهاب العالمى.

رجال المنظمات

تم تصنيف وتنظير أفلام رجال العصابات بالعديد من الطرق، ولعل أكثر التصنيفات توضيحاً هى التى تتعلق بالعلاقات المختلفة بين أبطال العصابات ومنظماتهم، وبين العصابات والمجتمع الأوسع.

كانت الأفلام الأولى التى تؤكد على القوة المخيفة لرجال العصابات قد أتت من الخارج. ففي فيلم "فانتوماس" وحلقاته الأربع التالية (فرنسا، ١٩١٣-١٩١٤)، قدم لوى فوياد (١٨٧٣-١٩٢٥) رجل العصابة كأستاذ بارع فى التكر، وقادر على إيقاف الشرطة وقتما يشاء، وهو نمط امتد إلى طول وتعتقد لمحميين فى الفيلم الألمانى "دكتور مابيوزه المقامر" (١٩٢٢) من إخراج فريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦). إن هذه الأفلام تصور رجل العصابة باعتباره إخطبوطاً، ومنظمته باعتبارها مؤامرة واسعة تملك قوة بلا حدود، نراها كما لو كانت من بعيد. إن هذا النمط الذى يوحى بالبارانويا، والشائع فى أفلام التشويق السياسية الأمريكية، نادراً ما يوجد فى أفلام العصابات الأمريكية، والنظير الأمريكى الأقرب هو "قصة مدينة فينيكس".

والأكثر شيوعًا بقدر كبير هو رؤية رجل العصابة باعتباره كان مواطنًا عاديًا، لكن أفسده الجشع، والشهوة، أو الدافع الذكوري إلى القوة والسلطة. والأفلام التي تبدأ قصصها قبل صعود رجل العصابة تقدم تفسيرًا سوسيولوجيًا للانحراف الأخلاقي للبطل. وفيلم "عدو الشعب" يؤسس النمط لأفلام رجال العصابات التي تمتد جذور الجريمة المنظمة في الإفقار الاقتصادي بين المهاجرين في المدن. وفي فيلم "النوم الكبير" (١٩٤٦)، وبرغم توابل أفلام العصابات، فإن أغلب عمليات القتل السبع ارتبكت لحماية عشيق أو الانتقام منه أو رفض عرض بالحب. والبطلات الأربع في "أعدوها للتفجير" (١٩٩٦) مدفوعات لسرقة بنك بسبب العنصرية وقمع الرجال البيض لهم والذين يتحكمون في مصيرهم المالي. إن العصابات الإجرامية في هذه الأفلام، كما في "كانا ياما كان في أمريكا" و"عصابات نيويورك"، هي في العادة امتدادات مأساوية لصراعات أجيال أو صداقات طفولة، وهي "موتيفة" شائعة بصفة خاصة في أفلام عصابات الزنوج مثل "الأولاد ذوو القلنسوات" و"خطر على المجتمع".

وفي مقابل تلك النظرة للعصابات الإجرامية باعتبارها نسخة مشوهة لعصابات الأطفال، ربما نجد النظرة الاحترافية الصارمة لرجال العصابات في "غابة من الأسفلت"، حيث كل عضو يتم تجنيده من أجل مهارة خاصة ومقابل أجر محدد، "كانهم سباكون". وأفلام السطو الأمريكية، الأقل قسوة ورومانسية من النموذج الفرنسي مثل "ريفي"، تتبنى نظرة للمجتمع متقدمة تقنيًا لكنها في الوقت ذاته رجعية اجتماعيًا، وهي تعزو في النهاية فشل العصابة إلى الطبيعة غير المستقرة للروابط الرأسمالية التي تربط بين أعضاء العصابة. وأفلام السطو الكوميدية الصريحة، مثل "عصابة أو شن الأحد عشر" (١٩٦٠، ٢٠٠١)، و"الصخرة الساخنة" (١٩٧٢)، و"طلقة البنك" (١٩٧٤)، و"عصابة أو شن الاثني عشر" (٢٠٠٤)، تحقق الضحكات من خلال التأكيد على استحالة مهمة العصابة، وعبقريتها في ابتكار الوسائل

لالنجاح. وعندما تبدو المهمة سهلة، فإن أفلام السطو الأمريكية تسمح للعصابة بالتحلل تحت ضغوطها الخاصة، كما في الخيانات المتبادلة في "القتل" (١٩٥٦) و"سطو"، و"الضربة الكبرى".

وبشكل أعم، فإن العصابات الإجرامية يمكن تصويرها بشكل صريح كصور للمجتمعات التي تعارضها العصابات. ففي معالجات كوميدية مثل "قاتلو السيدة" (١٩٥٥، ٢٠٠٤)، و"سمكة تدعى واند" (١٩٨٨)، تعكس المنظمة الإجرامية النظام الاجتماعي كما لو كان قد تم تشويبه في مرآة مشوهة في مدينة الملاهي. لكن المحاكاة الساخرة تبدو أيضًا في معالجات أقل وضوحًا في نزعتها الكوميدية مثل "رابطة الرجال المحترمين" (إنجلترا، ١٩٦٠)، "فارجو" (١٩٦٦)، وفيلم برايان دي بالما (ولد عام ١٩٤٠) "الوجه ذو الندبة" (١٩٨٣)، فالمجرمون في هذه الأفلام - مثل القرد الطفولي توني كامونتي في فيلم هوكس "الوجه ذو الندبة" - يثيرون الضحك بمحاولاتهم الخاطئة لمحاكاة سلوك مجتمعهم في الأساس يسخرون من قواعده الأساسية. كما أن معالجات أقل كوميدية مثل أفلام "الأب الروحي" و"الرفاق الطيبون"، تجسد فكرة جون باكستر عن أن المجرمين تم خلقهم بواسطة المجتمع الذين يتمردون عليه. وقام يوجين روسو بتتبع مدى انعكاس أفلام العصابات قبل "ميثاق الإنتاج" مع مخاوف الجمهور ورغباته. وفي وقت أحدث فإن رجل العصابات الأيقوني الذي أداه آل باتشينو (ولد عام ١٩٤٠) في "الأب الروحي"، يعاني التدمير في "دونى براسكو" (١٩٩٧) على يد الشرطي السري الذي يتبناه كتلميذ، مثل رجال العصابات الأيقوني الذي أداه روبرت دي نيرو في "مطاردة ساخنة" (١٩٩٥) والذي يواجه الشرطي الأيقوني الذي أداه باتشينو باعتبارهما متكافئين، أو باعتبار المجرم شخصية مأساوية يلقي تدميره على يد صورته المنعكسة. ومثل "رجال جي"، فإن "مطاردة ساخنة" يجعل الجمهور يتذكر أن رجال الشرطة في الأفلام الهوليوودية يتم خلقهم على صورة رجال العصابات في هذه الأفلام، وليس العكس. إن العصابات

ورجالها فى هذه الأفلام، مثل القناص الذى أداه توم هانكس فى "الطريق إلى الهلاك" (٢٠٠٢)، يتميزون بدوافع متناقضة من الولاء، والمساواة، والذوبان فى المجتمع، والحراك بلا حدود إلى طبقات أعلى بما يميز كل الثقافة الأمريكية. وفى الحقيقة أن جاك شادويان - الذى تأثر بكتابات روبرت وارشو - قد أطلق على رجل العصابات لقب الحالم الأمريكى النمطى الأقدم، والذى يكشف مساره المأساوى عن عقم الحلم الأمريكى.

وأخيراً فإنه يمكن تصوير رجال العصابات باعتبارهم متمردين بطوليين بشكل صريح ضد مجتمع فاسد أو مفسد، وعلى نحو أكثر إثارة للتعاطف، مثل وحش فرانكينشتاين، بالمقارنة مع المجتمع الذى خلقهم ورفضهم ولا يثير تعاطفنا. إن اللصوص الذين ينتهون نهاية حزينة فى "غابة من الأسفلت"، و"بونى وكلايد"، و"يعيشون فى الليل" (١٩٤٩) وإعادة صنعه فى "لصوص مثلنا" (١٩٧٤)، يقتربون من حدود فيلم رجال العصابات، الحدود التى تتخطاها أفلام الخارجين على القانون مثل "مغامرات روبن هود" (١٩٣٨) و"ثيلما ولويس" (١٩٩١). ومحاكاة تارانتينو لهذا النمط تخلق عالماً فى "قصة شعبية رخيصة" و"اقتل بيل"، اختفى منه القانون وممثلوه، تاركين الثقافة الإجرامية - بشكل أو بآخر - باعتبارها اللعبة الوحيدة فى المدينة. وإذا ما كانت هذه الأفلام يمكن أن نطلق عليها أفلام رجال عصابات، هى مسألة فيها نظر. إن عالماً يقدم فيه مجرموه آخر أفضل أمل فى النظام الاجتماعى هو عالم لم يعد فيه رجال العصابات - مثل روبن هود - يبدون كرجال عصابات، بصرف النظر عن عدد القوانين التى يخرجون عليها.

انظر أيضاً:

"أفلام الجريمة"، النمط الفيلمى."

مزید من القراءات

FURTHER READING

- Baxter, John. *The Gangster Film*. New York: Barnes and London: Zwemmer, 1970.
- Brode, Douglas. *Money, Women, and Guns: Crime Movies from Bonnie and Clyde to the Present*. Secaucus, NJ: Carol, 1995.
- Clarens, Carlos. *Crime Movies: From Griffith to the Godfather and Beyond*. Revised ed. New York: Da Capo, 1997.
- Langman, Larry, and Daniel Finn. *A Guide to American Crime Films of the Thirties*. Westport, CT: Greenwood, 1995.
- Leff, Leonard J., and Jerold L. Simmons. *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s*. New York: Grove Weidenfeld, 1990.
- Leitch, Thomas M. *Crime Films*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 2002.
- Mason, Fran. *American Gangster Cinema: From Little Caesar to Pulp Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- McArthur, Colin. *Underworld U.S.A.* London: Secker and Warburg, 1972.
- McCarty, John. *Bullets over Hollywood: The American Gangster Picture from the Silents to The Sopranos*. Cambridge, MA: Da Capo, 2004.
- Munby, Jonathan. *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster Film from Little Caesar to Touch of Evil*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Rosow, Eugene. *Born to Lose: The Gangster Film in America*. New York: Oxford University Press, 1978.
- Shadoian, Jack. *Dreams and Dead Ends: The American Gangster Crime Film*. Cambridge: MIT Press, 1977.
- Warshow, Robert. "The Gangster as Tragic Hero." In *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*. Garden City, NY: Doubleday, 1962.
- Yaquinto, Marilyn. *Pump 'Em Full of Lead: A Look at Gangsters on Film*. New York: Twayne, 1998.

Thomas Leitch

كتب هذا الفصل: توماس لايتش

جيمس كاجنى

(ولد باسم جيمس فرانسيس كاجنى، يونكرز،
نيويورك، فى ١٧ يوليو ١٨٩٩، توفى فى ٣٠
مارس ١٩٨٦).

كان كاجنى هو الأقسى، والألطف، بين كل رجال العصابات فى
السينما الأمريكية، والذي تم تقليده المرة بعد الأخرى بلا نهاية، وكان
شخصية متناقضة، فقد كانت شخصيته السينمائية فى أفضل حالاتها فى
صورة الرجل القاسى، لكنه كان موهوبًا أيضًا فى الكوميديا التهريجية كما فى
"الفتى يقابل الفتاة" (١٩٣٨)، والكوميديا الحركية كما فى "حلم ليلة منتصف
صيف" (١٩٥٣)، وفى الغناء والرقص وحصل على جائزة الأوسكار عن
دوره فى دور جورج إم كوهان فى "يانكى دوديل داندى" (١٩٤٢). كان
رجال العصابات الذين جسدهم كاجنى، مثل توم باورز فى "عدو الشعب"
(١٩٣١)، وإيدى بارتلليت فى "العشرينيات الهادرة" (١٩٣٩)، ورالف كونتر
فى "أعط للغد قبلة الوداع" (١٩٥٠)، وآخرين، كان يبدون مدفوعين فى وقت
واحد ببيئة قاسية ومرض نفسى كان لا أخلاقياً تماماً، كقوة تتجاوز قدرتهم
على السيطرة عليها. لكن الجمهور وجد منذ البداية جاذبية لا تقاوم فى
لامبالاة كاجنى، حتى عندما ضل "ديد إند كيدز" فى فيلم "ملانكة ذوو وجوه
قذرة" (١٩٣٨)، أو عندما سحق نصف ثمرة ليمون مر فى وجه ماى كلارك
فى "عدو الشعب"، فإنه أعطى انطباعاً بأنه دمث الأخلاق على نحو ما.

وأفضل أفلام كاجنى تظهره مدفوعاً بقوى غير قابلة للسيطرة. ففي "الحرارة البيضاء"، يرتبط العنف الصاخب لشخصية كودى جاريت دائماً مع نوبات الصداغ التى تهاجمه بانتظام، وباضطرابات كارثية فى العالم المادى، مثل الانفجار المناخى فى حقل تنقية الغاز الذى يؤدى بكودى فى النهاية إلى تمجيد انتحارى "على قمة العالم".

كان كاجنى الأكثر حيوية ومباشرة بين كل نجوم هوليوود العظام. وأبطاله من طبقة البروليتاريا يبدون نافدى الصبر بشأن أية فكرة لا يمكن أن تتحول على الفور إلى فعل مادى. وعلى عكس معاصره إدوارد جى روبنسون، النجم الآخر خفيف الوزن الذى يمكن أن يلعب دور بطل من أى أصل عرقى، فقد كان كاجنى أيرلندياً عنيذاً، وفى الحقيقة أن كثيراً من معجبيه كانوا مقتنعين بأنه كان يلعب دائماً شخصيته، الأيرلندى الخام من نيويورك الذى شق طريقه بصعوبة نحو القمة. ومع ذلك فإن الصحفيين الذين أجروا معه لقاءات وجدوه دمث الأخلاق، غير عدوانى، ومنغلقاً على نفسه. ومثل كودى جاريت الذى يبكى فى حجر أمه ثم يذهب إلى الغرفة المجاورة ليواصل دور زعيم العصابة العصبى، فإن كاجنى أتقن أسلوباً تمثيلاً يخفى الصنعة تحت مظهر التعبير عن الذات. وبرغم أنه لم يقدم قط محاكاة ساخرة من صورته على الشاشة، كما فعل ممثلون من روبنسون إلى مارلون براندو، فإن شخصية رجل العصابة الخاصة به رسمت بوضوح أبطالاً مختلفين مثل عميل المباحث الفيدرالية بريك ديفيز فى "رجال جى" (١٩٣٥)، وسى آر ماكنمارا فى "واحد، اثنان، ثلاثة" (١٩٦١)، حيث أدار مصنع كوكاكولا فى برلين كما لو كان عصابة، وكان هو آخر زعيم عصابة فى العالم.

مشاهدات مقترحة:

"عدو الشعب" (١٩٣١)، "رجال الحكومة" (١٩٣٥)، "حلم ليلة منتصف صيف" (١٩٣٥)، "الفتى يقابل الفتاة" (١٩٣٨)، "ملائكة نوو وجوه قذرة"

(١٩٣٨)، "العشرينيات الهادرة" (١٩٣٩)، "قى كل فجر أموت" (١٩٣٩)،
"يانكى دوديل داندى" (١٩٤٢)، "دم على الشمس" (١٩٤٥)، "١٣ شارع
مادلين" (١٩٤٧)، "الحرارة البيضاء" (١٩٤٩)، "أعط للغد قبلة الوداع"
(١٩٥٠)، "أسد فى الشوارع" (١٩٥٣)، "اعشقتى أو اتركنى" (١٩٥٥)،
"واحد، اثنان، ثلاثة" (١٩٦١)، "زمن موسيقى الراج" (١٩٨١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

McCabe, John. *Cagney*. New York: Knopf, 1997.

Schickel, Richard. *James Cagney: A Celebration*. New York:
Applause, 1999.

Warren, Doug. *James Cagney, The Authorized Biography*. New
York: St. Martin's, 1983.

Thomas Leitch

توماس لايتش

النوع (ذكر/ أنثى) "Gender"

يشير مصطلح "النوع" تقليديًا إلى التصنيفات النحوية للمذكر والمؤنث والمحايد، لكنه في الاستخدام الحديث يشير بشكل أكثر اتساعًا إلى التصنيفات الاجتماعية التي تعتمد على الجنس. وفي العادة فإن علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا يميزون بين النوع - الذى ينطبق على تصنيفات اجتماعية وثقافية - والجنس الذى يقتصر على تصنيفات بيولوجية. وهذا التمييز يتأكد بواسطة نظريات فى الحياة والعلوم الاجتماعية حول دور الطبيعة والثقافة فى خلق الهوية الإنسانية. وقد أثير كثير من الجدل حول الجنس والنوع، وقد زادت حدته فى الأعوام الأخيرة بواسطة الأبحاث الطبية والعلمية التى قدمت أساسًا للعلاقة بين الجنس والنوع. وقد جاء بعض من أهم وجهات النظر حول الجنس والنوع من الأبحاث التى تدرس العلاقة بين النزعات الجنسية. وفى رسالة مهمة نشرت فى عام ١٩٩٣، طرحت عالمة البيولوجيا آن فاوستو ستيرلينج وجود خمسة أجناس (وليس اثنين فقط)، الذكر، والأنثى، وثلاث درجات من الخنوثة. وفى الجدل الذى أثير بعد ذلك، والذى كانت له آثار عملية على تحديد الجنس بالنسبة للأطفال الخنثويين، أصبح واضحًا أن تنوع الأجناس والأنواع الممكنة أكبر مما كان يُعتقد. ومع ذلك، وداخل معظم الثقافات، فإن التقسيم الثنائى للنوع هو المعيار الغالب.

النوع والسينما

بدأت الحجج النسوية ضد مفهوم تحديد النوع على أساس بيولوجي مع تأكيد سيمون دو بوفوار (١٩٠٨-١٩٨٦) أن النساء لم تتم ولادتهن كذلك، بل يتم صنعهن كنساء. كان نموذج الجنس/ النوع شائعاً في السبعينيات والثمانينيات في المجادلات النسوية من أجل الحقوق التي ينكرها المجتمع على النساء والفتيات على أساس بيولوجي زائف، لذلك فإن التحليل النسوي كان متجهاً نحو تفكيك النوع، بينما ظل الجنس ذاته بعيداً نسبياً عن الدراسة. واستقادت بعض المواقف النسوية من مفهوم الأنثوية "الحقيقية" أو "الطبيعية" الموجودة قبل فرض النزعة الأبوية الرأسمالية، برغم أن كل المطالبات بمساواة النساء تقوضت في النهاية - وبشكل أو بآخر - بواسطة هذه النزعة التي تفرق جوهرياً بين الرجل والمرأة.

وفي دراسة رائدة نشرت في عام ١٩٧٥، صكت جايل روبين مصطلح "نظام الجنس/ النوع"، لكي تصف الطرق التي تحول بها المجتمعات الجنس البيولوجي إلى نوع ثقافي، وتوازي بين عمليات التناسل الإنساني والإنتاج الاقتصادي. وتحليل روبين يضع الزواج، ونظام القرابة، والنزعة الجنسية المغايرة، في قلب نظام الجنس/ النوع. وفرضيتها تكشف عن تناقضات واختلافات محددة تميزت بشكل خاص داخل النزعة النسوية الأمريكية آنذاك. وأحد هذه التناقضات يتعلق بتراث الأمريكيين الأفريقيين، والذين كان أسلافهم العبيد محرومين من الزواج والقرابة، وبالتالي من مكان في نظام الجنس/ النوع على النحو الذي تصفه روبين، والذي يعنى النوع فيه معانٍ مختلفة. وموقف الأمريكيين الأفريقيين يجذب الانتباه إلى الحاجة إلى وضع مفهوم للنوع وعلاقته مع نظم اجتماعية أخرى داخل أطر محددة تاريخياً.

كذلك فإن المثليات الجنسية تقعن خارج بناء الجنس/ النوع الذى وضعته روبين، بواسطة التحيز إلى المغايرة الجنسية والأبنية الاجتماعية الملزمة، وهن بذلك تصبحن "الآخر" بالنسبة للنظام. وبرغم أن هذا الوضع اللامنتمى أضفى الشرعية على المثلية الجنسية الأنثوية باعتبارها تعبيراً منطقياً فعالاً عن الانشقاق النسوى، فإنه ساهم أيضاً خلال الثمانينيات فى خلق صورة ذات طابع مثالى عن المثلية الجنسية الأنثوية كانت مرفوضة على نطاق واسع فى التسعينيات بواسطة المتخصصين فى ثقافة الشواذ. لقد فشل نظام "الجنس/ النوع" كشكل عالمى، لكنه نجح فى تأسيس أهمية وصف نقاط الالتقاء بين نظم اجتماعية واقتصادية محددة فى إنتاج النوع.

والإقرار بأن الاختلافات بين النساء هى على الأقل مهمة للنسوية بقدر الاختلافات بين النساء والرجال، هذا الإقرار أثرى التفكير النسوى بشكل هائل، لكنه وضع أيضاً الافتراض الأساسى للنسوية - ما هو مشترك بين النساء - تحت ضغط كبير. ويرى أصحاب نظريات ما بعد الحداثة ذلك على أنه شئ جيد، قد يسمح بظهور هويات جنسية متعددة وقابلة للتحول فيما بينها. وفى كتاب جوديث باتلر "مشكلة النوع" (١٩٩٠)، الذى يعتبر أهم تفكيك مؤثر لهوية النوع تم نشره فى التسعينيات، تقول المؤلفة إن التأكيدات النسوية على ما هو مشترك بين النساء كمجموعة قد ساهم بدون قصد فى تنظيم علاقات النوع. وطبقاً لباتلر، لأن تكون المرأة عضواً فى طبقة من النساء هو نتيجة لا يمكن الفكك منها للأنثوية البيولوجية. وهويات النوع ليست تعبيراً عن جوهر أساسى، ولكن عن داء تم بناؤه من استشهادات ومحاكاة خاصة بسياق محدد. لذلك فإن سيطرة المغايرة الجنسية الأبوية ليست طبيعية وليست حتمية. وتقول باتلر أن الأداء الذى يهدم، أو يشوش،

أو يسخر، من المعايير السائدة حول النوع، له قوة أن يثير الاضطراب فى هذه المعايير أو حتى يقتلعها. ومع ذلك فإن تلك الإعادة لصياغة النوع لا تخلو من السلبيات، فهدمها لمفهوم النساء كطبقة أو تصنيف يمكن أن يكون نوعاً من عدم النضج. والنسوية هى نضال من أجل النساء كطبقة، ولاختفاء هذه الطبقة، لكن من المحتمل أن النساء كطبقة يمكن أن تختفى من الخطاب النسوى ما بعد الحداثى، وفى الوقت ذاته تستمر بكل تنوعاتها داخل التكوينات المنطقية والاجتماعية. بالإضافة إلى ذلك فإن فكرة هوية النوع باعتبارها مرنة تحتاج إلى وضع حدود لها، بالإقرار بآثار القوى الاجتماعية السائدة، وتطبيقها غير المتساوى على أناس من ثقافات وفى ظروف مختلفة. إن الهدم الفردى لمعايير النوع السائدة ليست ممكنة للجميع بشكل متساوٍ، ولا تفيد بالضرورة هؤلاء اللاتى يتم تركهن فى "جيتو" النساء.

النوع على الشاشة

إن غياب الجسد المادى للممثل، بالإضافة إلى عدم الأهمية النسبية لجسد المتفرج ذاته، خلال تجربة مشاهدة الأفلام، كان يجب أن يجعل السينما هى الوسيط الملائم تماماً لأداء هويات نوع مختلفة ومرنة فيما بينها، لكن العكس هو الأكثر حدوثاً: المدى الذى يتم وضع فيه مواضع لصور الرجال والنساء فى السينما يوضح قوة المعايير السائدة حول النوع. ومع ذلك فإن تاريخ التجسيدات السينمائية للنوع يتصف بالتوترات والتناقضات والتغير.

بين اختراع السينما فى عام ١٨٩٥، وفرض "ميثاق الإنتاج" فى بداية الثلاثينيات، كانت السينما الأمريكية موزعة بين الفكرة المعاصرة عن "المرأة الجديدة"، والثقافة المضادة للحدثة عن أن تكون المرأة "امرأة حقيقية" - وهى

أيدولوجية تعود إلى العصر الفيكتوري الذي ينصح النساء بالفضائل الأساسية الأربعة: الطهر، والتقوى، وعمل المنزل، والخضوع. وفي السينما المبكرة، قبل ثبات واستقرار معايير الصناعة، وبينما كانت السينما لا تزال تفتقد الاحترام (بين الطبقات العالية والمتقفة التي ترى السينما مجرد وسيلة ترفيه للعامة - المترجم)، كانت النساء على الشاشة في الأغلب فاعلات، وذوات نزعة جنسية، وحتى نسوية. وهناك ثلاثة أنواع من الأفلام كانت محبوبة لدى النساء خاصة في العقد الثاني من القرن العشرين: مسلسلات مثل "مخاطر بولين" (١٩١٤)، وأفلام الرقيق الأبيض، وأفلام حقوق المرأة. وهناك احتمال لأن هذه الأنماط الفيلمية شجعت الفرجة النسائية النشطة والمناضلة، وربما كان ذلك هو سبب بعض القلق الاجتماعي آنذاك، خاصة في حالة أفلام الرقيق الأبيض. كما كان هناك قلق من أن دور العرض كانت تجذب النساء إلى أماكن عامة جديدة غير آمنة. لقد شكلت السينما المبكرة جزءاً من الساحة الثقافية الحديثة في المدن، حيث كان الحراك المتزايد للنساء سبباً ونتيجة في وقت واحد للتغيرات في أدوارهن الاجتماعية.

وفي أواخر فترة السينما الصامتة، فإن التوتر الجدلي بين النموذج الأنثوي (أو النسوي) القديم والجديد تمكن رؤيته بوضوح كبير في الشخصيات النمطية المتعارضة، من جانب للعذراء كما جسدتها نجمات مثل ماري بيكفورد (١٨٩٣-١٩٧٩) وليليان جيش (١٨٩٣-١٩٩٣)، ومن جانب آخر للمغوية كما تجسدت في نيدا بارا (١٨٨٥-١٩٥٥) وكلا را بو (١٩٠٥-١٩٦٥). وكان دي دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨) هو المخرج الذي ارتبط بتطور الأفلام ذات السرد الروائي الأطول، وبمحاولة تأسيس احترام ثقافي للسينما، وقد ارتبط بشكل واسع بميلودراما القرن التاسع عشر المسرحية

والأدبية، حيث البطلات تتسمن بالفضيلة، والسلبية، وتحمل المعاناة الطويلة. ومع ذلك فإن أفلام النساء الخارجيات على المؤلف، والتي ظهرت فى العشرينيات، مثل "الأمهات الراقصات" (١٩٢٦)، و"هى" (١٩٢٧)، صورت نساء مستقلات نشيطات معاصرات لعقد بدأ بمنحهن حق التصويت. وصنعت ليبرالية هوليوود نجومات مثل جريتا جاربو (١٩٠٥-١٩٩٠)، مارلين ديتريتش (١٩٠١-١٩٩٢)، ماى ويست (١٨٩٣-١٩٨٠)، كما صنعت الذكورية العنيفة الجديدة لأفلام رجال العصابات، وكانت هذه الليبرالية التى أنقذت تلك الفترة من بداية الثلاثينيات التى أنقذتها "رابطة اللياقة"، وتم تطبيق "ميثاق الإنتاج" الذى زرع نوعاً من المعايير المزدوجة فى قلب جماليات هوليوود.

وعادة ما يظهر تأثير الأحداث التاريخية على النوع، بشكل غير مباشر أو بشكل متضمن، فى سينما هوليوود. لقد خلقت فترة "الكساد الكبير"، ثم سياسة "الصفقة الجديدة"، مشاعر الإيثار التى غدت ميلودراما الأمومة كما فى أفلام مثل "ستىلا دالاس" (١٩٣٧)، برغم أن هذا الفيلم لا يشير بصراحة إلى اقتصاديات تلك الفترة أو أيديولوجيتها. ولقد لاحظ العديد من النقاد تأثير الحرب العالمية الثانية على أدوار النوع فى سينما المرأة وفى الفيلم نوار، وهى الأنماط الفيلمية التى يعتقد أنها شاركت فى إعادة ضبط الأدوار الاجتماعية المعقدة لكل من الرجال والنساء فى فترة ما بعد الحرب. لقد كانت هناك شخصيتان توأمان، للرجل العائد من الحرب وغير المتلائم مع المجتمع، والمرأة التى لم تعد مشاركتها فى قوة العمل مطلوبة، ويعتقد أنهما أثرا فى عدم تكيف وضبط النزعات النسوية والذكورية فى العديد من أفلام أواخر الأربعينيات، والتى لن تجد فيها إلا هذا المضمون السوسيولوجى

الصريح، مثل "دعها للسماء" (١٩٤٥)، "ميلدريد بيرس" (١٩٤٥)،
"من الماضي" (١٩٤٧).

ويلعب النمط الفيلمي دورًا مهمًا في بناء النوع في أفلام هوليوود. ففي الأفلام الموسيقية وأفلام الكوميديا الرومانسية، تظهر الأنواع مكملة كل منها للآخر، أيًا كانت أنواع عدم التوافق الموجودة بينهما في البداية. وفي أفلام الويسترن، تميل تقسيمات النوع إلى مطابقة تعارضات تقليدية بين التمدن وحياة البرية، لتطرح أزمة للبطل الذكر، بينما الشخصيات النسائية هي تجسيدات أحادية الأبعاد للفضائل، والنقاط السلبية للمجتمع المتمدين، وذلك في الشخصيات النمطية لفتاة الصالون (الحانة) طيبة القلب، وزوجة وأم ساكن الحدود (بين التمدن والبرية - المترجم). أما فيلم المرأة فيتحدد ببطلانة امرأة، واهتمامات "أنثوية" يتغنى بها الفيلم، بينما الرجال يلعبون دورًا مزدوجًا، فهم في غاية الأهمية في تحديد مصير المرأة، وهم أيضًا هامشيون إلى حد ما في الاهتمام الدرامي للفيلم، كما أن الأنثوية تحتوى هنا أيضًا على تناقض، حيث يتم تصويرها بأخلاقية محافظة بلا منازع، من خلال قصة تحذر من مصائر المرأة التي تخرج على قواعد هذه الأخلاقية. وهكذا فإن بيتي ديفيز (١٩٠٨-١٩٨٩) في "جيزبيل" (١٩٣٨)، وجوان كرافورد (١٩٠٤-١٩٧٧) في "ميلدريد بيرس"، ولانا تيرنر (١٩٢١-١٩٩٥) في "محاكاة الحياة" (١٩٥٩)، تقدمن للمتفرجات النساء هروبًا بديلاً عن الحياة العادية المنقطة بالواجبات للزوجات والأمهات، بينما تؤكد النهايات الأخلاقية التي يتم فيها عقاب هؤلاء البطلات على الصحة الأيديولوجية للحياة التقليدية.

وسمحت نهاية "ميثاق الإنتاج" في الستينيات بتجسيدات أكثر صراحة في نزعتها الجنسية لأدوار النوع التقليدية، لكن ذلك لم يؤد بالضرورة إلى

أبنية أكثر مرونة وتنوعاً للنوع. لقد نزلت سينما هوليوود من عليائها، ولم ينتج عن ذلك فقط شخصيات نسائية معقدة وناضجة، مثل العاهرة العصابية (جين فوندا) في فيلم "كلوت" (١٩٧١)، ولكن أيضاً ذلك العنف الجنسي الشهير في "كلاب من قش" (١٩٧٢). وظهر أكثر انتهاكاً لأدوار النوع التقليدية في تلك الفترة، ليس فقط في الأفلام ذات القيمة الاجتماعية المتحررة والجماليات الواقعية، ولكن في تلك الأكثر ارتباطاً بالفانتازيا والرغبة. وعلى سبيل المثال في فيلم "سايكو" (١٩٦٠)، فإن الموتيقة الهيتشكوكية للقرين كانت تعمل عبر انقسام النوع، ليس فقط في توحد نورمان بيتس مع أمه، ولكن أيضاً في التوازي الذي تأسس بين نورمان وماريون كرين. وبرغم أن هذا الاندماج بين الشخصيات الذكورية والأنثوية يشير إلى المرض النفسي والموت في أفلام هيتشكوك، فإنه في "سايكو" يجسد إمكانية تحول الهوية بين الذكر والأنثى، واصطناع الهوية النوعية. وفي أفلام لاحقة، مثل سلسلة "غريب من الفضاء" (١٩٧٩، ١٩٨٦، ١٩٩٢، ١٩٩٧)، تطورت هذه التقاليد، مما أعطى تعبيراً قوياً لطيف واسع (تقدمي ورجعي) من الخيالات والمخاوف حول النوع، من خلال شخصية ريبلي (سيجورني ويفر) البطلة الأنثى، والأنا الأخرى لها، الأم الولود التي تغير شكلها.

وكان للأبنية الهوليودية للنوع أهمية كبيرة في كل أنحاء العالم، بسبب قدرة السينما الأمريكية على الوصول إلى معظم البلدان، لكن هذه الأبنية كانت أيضاً جزءاً من الثقافة الأمريكية القومية، فأيديولوجيات مثل "الأمومة" بقوة على أشكال ومفاهيم الأنوثة والذكورة بطرق تتفرد بها الثقافة الأمريكية. فخارج هوليوود، كانت أشكال النوع تصاغ بواسطة التواريخ الثقافية الأخرى، وعلى سبيل المثال في السينما البولندية كانت تجسيدات الرجال

والنساء متأثرة بالصور الأيقونية للنضال التاريخي من أجل إنشاء الأمة، حيث نقاء وإيثار الأم يقوم بخدمة وحث بطولة الابن. وفي السينما الفرنسية - وعلى العكس - تم الإحياء بأن أحد المجازات السردية الأدبية الأكثر شيوعاً هو علاقة الأب بالابنة، حيث ذاتية الأنثى تتمركز وتتشكل من خلال سيطرة الأب. وهذا التميز لأشكال النوع في صناعات السينما القومية يؤكد أهمية وضع مفاهيم للنوع في الدراسات السينمائية، داخل مصطلحات تاريخية مجسدة وثقافية محددة.

نظرة التحديق المتأثرة بالنوع

بدأت دراسة تجسيدات النوع في السينما في بداية السبعينيات مع مولي هاسكيل في كتاب "من التوقير إلى الاغتصاب: معالجة شخصيات النساء في الأفلام" (١٩٧٤). إن هاسكيل تنظر إلى صور النساء في الأفلام التي صنعت من العشرينيات حتى السبعينيات (تم تضمين الثمانينيات في الطبعة الثانية) في هوليوود أساساً، وإن لم يقتصر ذلك عليها. ويتسم مجال الكتاب بالطموح، ليحدد التيمات الكبرى في السينما الأمريكية مثل "الهروب من النساء، والنضال ضدهن، في دورهن كمارسات للحصار والتمدين" (ص ٦١). وتضع طريقة هاسكيل النقدية خريطة للأنماط الفيلمية والنجمات تاريخياً، لكن هذا المنهج تعرض لاحقاً للجدال بواسطة أصحاب النظريات السينمائية الأكاديمية، برغم أن بعض أفكارها - مثل مفهوم صور النجم باعتبارها "مرايا من اتجاهين تربط الماضي القريب بالمستقبل القريب" (ص ١٢) - كانت أكثر تعقيداً مما أوحى به ناقدوها.

وكانت دراسة صور النساء مهمة لتطور الثقافة السينمائية النسوية في بداية السبعينيات، لكن تم تجاوزها في نظرية السينما النسوية التي ظهرت في منتصف هذا العقد بواسطة المعالجات النصية الأقل اهتمامًا بالمضمون الظاهر للأفلام، والأكثر اهتمامًا بالميل الأيديولوجية المتضمنة في لغة الأفلام والجهاز السينمائي ذاته. واعتمادًا على ما بعد البنيوية، والسيميوطيقا، والتحليل النفسي، طورت كلير جونستون نظرية في التجسيد السينمائي تقوم على فهم للسرد السينمائي باعتباره نظامًا أسطوريًا يُطبّع علاقات النوع التقليدية. وداخل هذا النظام، فإن شخصية المرأة لا تقوم بتجسيد الذاتية الأنثوية، وإنما كموضوع للرغبة الذكورية. ومن هنا جاءت ملاحظة جونستون أنه "برغم التأكيد الهائل على المرأة كفرجة في السينما، فإن المرأة كمرأة غائبة في الأغلب" (ص ٢٦). ومع ذلك، وبدلاً من الدعوة إلى صنع صور واقعية وإيجابية للنساء، فإنها تقول بأنه بقدر ما تزيد أيقونية الفيلم أسلوبية وغير واقعية، يزيد ابتعادها عن الطبيعية سواء لذاتها أو للأيديولوجيا التي تخدمها. وعلى عكس العديد من النسويين في السبعينيات، لا ترفض جونستون السينما الجماهيرية باعتبارها "آلة للأحلام"، لكنها تقبل بالإمكانات المتعارضة لهذه السينما. وفي تعليقاتها على أفلام دوروثي آرزنر (١٩٠٠-١٩٧٩) - التي كانت من بين مخرجات معدودات جداً في نظام الاستوديو - تقول جونستون بوجود تيار نقدي داخل السينما الهوليوودية.

ومن خلال العمل داخل نفس الإطار النسوي، كتبت لورا ميلفي في عام ١٩٧٥ ما يمكن أن يكون أشهر بحث في تاريخ الدراسات السينمائية والأكثر إثارة للجدل، وهو "الرغبة البصرية والسينما الروائية". وهذا المقال مهتم أيضاً بهوليوود، لكنه يركز على دراسة العلاقات كما تتم منهجتها من

خلال مواضع التيار السائد، وميلفى تقول إن سينما التيار السائد هنا تقسيم للعمل حسب النوع، يضع البطل الذكر في قلبه حركة السرد بينما تظل الشخصية الأنثوية تقوم بوظيفة الجذب للفرجة. والجهاز السينمائي يضع نظرة تحديق المتفرج في صف نظرة تحديق الكاميرا، كما أن تقاليد المونتاج تجعل نظرة الكاميرا هي نظرة البطل. وهذا النظام من النظرات يفترض توحداً نرجسياً مع البطل الذكر للسرد، وللمتعة المتلصصة على موضوع نظرة التحديق، الذى يكون هو الأنثى. ومع ذلك فإن هذه المتعة غامضة، بسبب الخوف من الإخفاء الذى يتولد عندما يرى المتفرج المرأة، وشكلا المتعة المرتبطة بصورة الأنثى هما دفاع ضد هذا التهديد، السادية التى تقر بالاختلاف الجنسى وتستمد المتعة بفحص خطيئة المرأة، والفيتيشية التى تنكر الاختلاف الجنسى وتقّس المرأة (أو جزءاً محدداً من الجسد، أو قطعة من الملابس) باعتبارها بديلاً عن الذكورة. وتخلص ميلفى فى مقالها إلى هجوم جذرى على متع سينما التيار السائد، وتدعو إلى سينما "النظرة المتباعدة المتعاطفة" التى توحى على نحو قوى بالطليعية المادية والسينما السياسية المضادة فى السبعينيات. وقد عاد الكثير من المنظرين والمؤرخين مراراً لهذا التحليل وعدلوا فيه، بمن فى ذلك ميلفى ذاتها أحياناً، وطورت الدراسات السينمائية من هذا المجال فهماً معقداً للسينما كتكنولوجيا اجتماعية للنوع.

وهذا التأكيد الأولى على الأنثوية فى دراسة النوع فى السينما من الواضح أنه نتج عن الدافع السياسى للتوحد، والعمل ضد عدم مساواة النوع. ومع ذلك فإن ستيف نيل، وعدداً من النقاد الآخرين، نادوا بأن من المهم أيضاً تحليل الذكوريات السينمائية من أجل فهم أفضل ليس فقط للطريقة التى تقوم بها هذه الذكوريات للتأكيد على علاقات النوع المعيارية، ولكن أيضاً الطرق

التي يحدث بها عدم الاستقرار فيها، والتحويلات بينها. ويجد نيل العديد من الأمثلة في سينما التيار السائد على الجسد الذكوري باعتباره فرجة ممتعة بصرياً، لكنه يقول إن هذه الصور مشفرة لإنكار ما فيها من نزعة حسية جنسية، وعلى سبيل المثال مشاهد تبادل إطلاق النيران في أفلام الـويسترن، أو مشاهد القتال في الملاحم. ويؤكد نيل على ذلك، لكنه يشير إلى الدرجة العالية في التناقض داخل النظام الذى يبدو من الظاهر معيارياً. ومن ناحية أخرى فإن بيتر ليهمان يقول على نحو أكثر وضوحاً إنه فى تزايد الخطاب النقدي للتجسيدات الجنسية للجسد الأنثوى، والندرة النسبية (حتى التسعينيات) للخطاب النقدي للتجسيدات الجنسية للجسد الذكوري، فإن الدراسات السينمائية نسخت فى الحقيقة الأيديولوجيا الجنسية التى تسعى إلى هدمها.

وتجمعت الدراسات عن الذكورة فى الأفلام حول عدد من التيمات، بما فى ذلك فكرة أزمة الذكورة خلال فترة ما بعد الحرب وما تلاها، والخط الرقيق بين المثلية الجنسية والمثلية الاجتماعية، وتأثيرات الذاتية الذكورية على الأمراض النفسية، مثل الهستيريا والمازوكية. لقد ظهر مفهوم التكر لأول مرة إلى نظرية السينما النسوية بواسطة كلير جونستون ومارى آن دوان، وتطور فى علاقة مع تنظير جوديث باتلر لأداء النوع، وتم تطبيقه على الذكوريات السينمائية بواسطة منظرى السينما. والتكر الذكوري مفهوم له نتائج مثيرة للاهتمام، حيث إنه يزيل الاستقرار عن الذكورة المسيطرة، ويحدد بالتالى كل هويات النوع والعلاقات النسبية والعارضة. وقد تم تناول مفهوم التكر الذكوري بشكل كبير فى العمل التاريخي، مثل دراسة جايلين ستودلار عن النجوم من الرجال فى فترة السينما الصامتة، وهى الدراسة التى تقيم علاقة بين أدائهم عن الذكورة، والتجسيدات الثقافية المحددة لأيديولوجيا

النوع آنذاك، والتي تتراوح من الذكورة التي أضفيت عليها نزعة مثالية عند دوجلاس فيربانكس (١٨٨٣-١٩٣٩)، ووضعت في سياق حركة إصلاح "ثقافة الصبيان" ومقاومة التهديد الإدراكي للتأنيث، وحتى الجاذبية التي تقوم على الانتهاك عند لون شاني (١٨٨٣-١٩٣٠)، والذي كان ارتباطه بما هو مخيف وغير واع سبباً في شهرته بين المعجبين من الرجال.

وعلى عكس النقد النسوي في السبعينيات والثمانينيات، فإن الدراسات حول الذكورة في السينما مالت إلى التركيز على الأمثلة شديدة الخصوصية، والتاريخية أحياناً، بدلا من تطوير نظرية عامة، وكان ذلك يعود جزئياً إلى التقاليد السائدة للميل إلى ما هو تاريخي بدلا من البحث النظري، وذلك في الدراسات السينمائية في بداية التسعينيات، كما يعود أيضاً إلى فقدان الدافع السياسي الذي كانت النظرية النسوية تستمدّه من الحركة النسائية. وعلى خلفية من النزعة النسوية التي بدأت في الاختفاء، بينما عادت إلى الظهور الذكورة في الثقافة الجماهيرية ما بعد الحداثيّة، فقد كانت هناك خطورة من أن المعالجات النقدية للذكورة في السينما سوف تتراجع، سواء بدون قصد أو لسبب آخر - إلى المحافظة - والنوستالجيا. وتمت مواجهة هذه الخطورة مباشرة وعلى نحو فعال بواسطة أعمال شارون ويليس عن العرق والنوع في سينما هوليوود المعاصرة، خاصة في مقالها عن كوينتين تارانتينو (ولد عام ١٩٦٣)، وهو المقال الذي يستخدم إطاراً من التحليل النفسي ينتهي إلى أن تقليد تارانتينو للذكورة الأمريكية الأفريقية متأثرة بالصراع الذي يظهر في أفلامه بين البنى الأدبية (الأسلوب المقتبس، النجوم متقدمو العمر)، والدوافع العنيفة الماقبل الأدبية (إشارات متكررة للحمام، والاعتصاب). وتلاحظ ويليس أن إعادة التدوير التي يقوم بها تارانتينو على نحو ما بعد

حدثى للذكورة الثقافية الجماهيرية، واعية بالتعدد الثقافي لكنها متأثرة بخيالات ارتدادية: إحساسه بالماضى الذى يأخذ منه نقاطه المرجعية هو إحساس نوستالجي وخاص أكثر من كونه تاريخياً وعمماً. وأفلام تارانتينو تذكرنا بوضوح بأن المفارقة الساخرة، ومحاكاة عمل فنى سابق، والانتهاك الجنسى، ليست فى حد ذاتها ضمانات لنقد تقدمى لهويات وعلاقات النوع.

التوحد عبر النوع والنظرات

حتى أواخر الثمانينيات، كانت نظريات الفرجة التى تعتمد على النوع تتسم بالتمييز القوى بين الأنواع، وكان التوحد بعبور النوع - عندما يتم ذكره كاحتمال - يفهم باعتباره نوعاً من فرض أيديولوجيا أبوية، أو على الأقل وسيلة يمكن بها للمتفرجة الأنثى أن تكيف نفسها داخل نظام ثنائى من النظرة التى تعتمد على النوع، دون أن تثير الاضطراب فى العلاقة الهرمية بين الأنواع. ومع ذلك، فإن دراسات النجوم والأنماط الفيلمية التى تجذب المتفرجين عبر خطوط النوع قد ساعدت النقاد على تطوير نماذج معقدة للتوحد السينمائى الأكثر تعقيداً وتحولاً من طرف إلى آخر.

هناك للكاتبة ميريام هانسين دراسة عن الجماهيرية الهائلة للنجم رودولف فالنتينو (١٨٩٥-١٩٢٦) بين النساء، وتنتهى الدراسة إلى أن الغموض الجنسى الذى أصبح مركزياً فى صورته قد قدم مساحة للمقاومة والتمرد لمجموعة محددة من المتفرجات المحاصرات فى التناقضات الاجتماعية والأيديولوجية لحركة "المرأة الجديدة"، وتناقضات محددة فى هوليوود خلال فترة حين كانت المتفرجات مجرد مشاهدات سلبيات على خضوعهن. وفى أفلام فالنتينو وخطاب النجومية من حوله، كان يقوم بوظيفة

نقطة البؤرة لمجال سائل مرّن من الإمكانيات الجنسية - كشخصية جماهيرية خيالية تدوم تحولاتها بين السادية والمازوكية، والقدرة والعجز، والمغايرة الجنسية والمثلية الجنسية، والأنوثة والذكورة، والذاتية والتشوي، بما سمح لتحولات عديدة ومعقدة في أشكال الرغبة والتوحد. وطبقاً لما نقوله هانسين، فإن "أعراض فالنتينو" هي مثال على ثقافة فرعية أنثوية، وبرغم تشووها بسبب النزعة الاستهلاكية، فإنها تعطي تعبيراً مؤقتاً عن الرغبة الأنثوية بل نوع من الفينيشية الأنثوية.

بل إن التوحد العابر للنوع أكثر مركزية بالنسبة للافتراضية التي قدمتها كارول جيه كلوفر في دراستها لأفلام الرعب التي صنعت منذ أواخر السبعينيات. وبقلب النظرة الشائعة بأن أفلام الرعب التي يخيف فيها القتل من الرجال شخصيات نسائية تشجع المتفرجين من الرجال على الاستمتاع السادي بالعنف ضد النساء، فإن كلوفر تقول إن أغلب المتفرجين المراهقين من الذكور على أفلام القتل بطعن السكين يتوحدون بالفعل مع البطلة الضحية، أو "الفتاة الأخيرة" كما تطلق عليها كلوفر، وهي الفتاة التي تعيش محنة مرعبة لكنها تنتهي إلى التغلب على الشرير. وتلاحظ كلوفر أن كلاً من هاتين الشخصيتين الرئيسيتين في هذا النمط الفيلمي تكون محدودة بشكل غامض من حيث النوع، فالقاتل له بعض صفات الأنوثة الوحشية، بينما "الفتاة الأخيرة" تكون عادة فتاة صبيانية. وتميز كلوفر بين النوع الفعلي للشخصية، ونوعها المجازي، أي الطرق التي ترتبط بها سماتها المهمة مع مكانة محددة النوع. وهي تؤكد على هذا الأساس أن "الفتاة الأخيرة" هي صبي بشكل مجازي، تسمح معاناته لأغلب المتفرجين باستكشاف مخاوف الإخصاء داخل الحالة الأمنية نسبياً للفرجة كبديل عن الواقع. ولا تميل كلوفر

إلى القول بأية ادعاءات حول تقديمية أفلام الرعب على أساس هذه الأفكار، لكن معالجتها تؤكد بالفعل على حراك التوحد السينمائي عبر الأنواع، وعلى إمكانية النفاذ من الحدود الفاصلة بين الأنواع.

وتقول إيفون تاسكر أن ذكورية الثمانينيات أصبحت أكثر وضوحًا، في تصنيف واضح في سينما الأكشن الأمريكية حيث جسد ذكوري يؤديه بطل لكمال الأجسام. وهذا البطل لا يجسد فقط نمط الشخصية الطبيعي للرجل، لكنه يضعه موضع التساؤل والمحاكاة الساخرة. وعلاوة على ذلك فإن الأداء التمثيلي للذكورة ليس تميزًا جاهزًا وتلقائيًا للذكور البيولوجيين. وتُصك تاسكر مصطلح "الذكورة" لكي تصف نمط الجسد المرتبط ببطل الأكشن، بصرف النظر عن النوع، وهي تتناقش الطرق التي تأخذ فيها الأجساد الأنثوية وظائف ذكورية في سينما الأكشن الحديثة، بالإضافة إلى الطرق حيث تتخذ فيها الشخصيات الذكورية سمات أنثوية. وتنتهي تاسكر دراستها بمناقشة لأفلام كاتلين بيجلو (ولدت عام ١٩٥١) بما في ذلك "الفولاذ الأزرق" (١٩٩٠)، وهو فيلم تشويق نفسي يستكشف بشكل واع ونقدي دور النساء في سينما الأكشن، ويستخدم ارتداء ملابس النوع الآخر لكي يشير إلى اتخاذ البطلة الأنثى بعض الوظائف الذكورية، وفي الوقت ذاته فإن هذه البطلة تتبع الاضطراب في علاقتها بهذه الوظائف: إن ميجان تيرنر (جيمي لي كيرتس) تلتحق بإدارة الشرطة لكي تشاركها في سلطتها الأبوية، ولكن عندما تجذب القوة الذكورية في مسدسها رفيقة روحها المضطربة نفسيًا، فإنها تجد نفسها وحيدة وتحت مستوى الشبهات. ومن خلال هذا الاستكشاف للعلاقة المتناقضة بين البطلة الأنثى والقانون الأبوي، تبنى بيجلو قصة مجازية عن الأزمة التي تواجه بها سينما الأكشن وذلك من خلال المتفرجة المرأة والمخرجة

المرأة. ومن الاختلافات المهمة بين "الفولاذ الأزرق" والسينما النسوية البديلة في السبعينيات، هو أنه بدلا من رفض فكرة المرأة جعلها تتصرف كرجل، فإن الفيلم يشير ببساطة إلى أن ذلك ليس سلوكاً تقره المؤسسات الاجتماعية وتعتز به.

وارتداء ملابس النوع الآخر من الصور المجازية المتكررة سواء فى أفلام النساء أو النظرية النسوية فى التسعينيات، وهو يجعل الشخصية المركبة من عبور الجنس، أو المرأة التى يتصورها الآخرون رجلا رمزا للتغير الاجتماعى والجنسى بالنسبة للنظرية النسوية، وأيضا للسياسات الثقافية للشواذ. وفى مشاركة قصيرة فى جدل حول فيلم "الصبيان لا يكون" (١٩٩٩) من إخراج كيمبرلى بيرس، فى المجلة البريطانية "سكرين"، تقول جوديث هالبرستام أن الفيلم مهم لأنه فى أحد المشاهد القصيرة يطلب من المنفرج أن يتبنى نظرة تحديق عابرة للنوع. والفيلم يحكى قصة متخيلة عن حياة وموت براندون تينا (هيلارى سوانك)، الفتاة التى يتصورها الآخرون صبيًا، ويتم اغتصابها وقتلها عند اكتشاف جنسها البيولوجى. ويقدم الفيلم نوع براندون بطريقة مثيرة للاهتمام، فيعرض للمنفرج منذ البداية كيف أن براندون يبنى ذكوريته من خلال ملابسه وأدائه. ويقوم أغلب المنفرجين مع ذلك بالتصديق المؤقت لذكورية براندون، ويقبلون - كما تفعل صديقه لانا (كلوى سيفينى) - به كما يظهر من الظاهر لأطول مدة من الفيلم. إن المعرفة والتصديق يصبحان بالتالى مهمين بالنسبة لمادة موضوع الفيلم والمنفرج معًا، ويصلان إلى نقطة الأزمة فى المشهد الذى يقوم فيه مهاجمو براندون بنزع ملابسه ليصبح عارياً أمام أصدقائه. إن لانا ترفض أن تنظر إلى أعضاء براندون الجنسية، بينما يهرب براندون إلى خيال يصبح تجسيداً

لتجربة "الخروج من الجسد": إنه يرى نفسه مرتدياً كامل ملابسه بين العابرين الذين يحدقون إلى جسده العارى. وهكذا فإن نظرة التحديق العابرة للنوع تصبح نظرة منقسمة، بين ذات تعاني الإخصاء وذات ليست كذلك. واستخدام نظرة التحديق العابرة للنوع، بالإضافة إلى نظرة تحديق أنثوية تملك السلطة، يؤسس هنا أصالة ذكورية براندون، على الأقل حتى نهاية الفيلم، عندما تقوم لانا بقبول براندون كامرأة، ويعاد تأسيس تقاليد النوع المعيارية داخل المنظور الإنساني.

والتوحد العابر للنوع فى السينما ليس ظاهرة جديدة، لكن ظهوره فى سياق التجسيد الصريح والإيجابى لذات عابرة للنوع يشير إلى حدوث تغيرات مهمة فى التجسيد السينمائى للنوع وفى المنظمة الاجتماعية. ومع ذلك فإن هذه التغيرات لم تؤثر فى كل عناصر المجتمع بالتساوى، كما تشير نظرة سريعة إلى الإحصاءات الحالية حول تشغيل النساء فى صناعة السينما.

خلال فترة السينما المبكرة، قبل أن يصبح صنع الفيلم صناعة متكاملة رأسياً، كانت هناك مخرجات نساء، وانتهى تاريخ أغلبهن مع حلول تقنية الصوت، التى تطلب الانتقال إليها تمويلاً مالياً ضخماً، ونتج عنها إعادة تنظيم لصناعة السينما أغلقت العديد من الشركات الصغيرة حيث كانت تعمل المخرجات. وبين نهاية العشرينيات ونهاية السبعينيات لم تعمل فى هوليوود مخرجات يتجاوزن أصابع اليد الواحدة. ومع تأثير الحركة النسائية، ظهرت مخرجات من خلال السينما الطبيعية والمستقلة، لكن كان لأغلبهن حياة فنية صعبة، ولم يغير وجودهن بدرجة كبيرة من توازن النوع أو الطبيعة الذكورية لصناعة السينما (برغم أنه من المثير للاهتمام ملاحظة أنه خلال

العقدين الأخيرين كانت النساء ناجحات كمنتجات). وفي عام ٢٠٠٤ كانت النساء تشكل خمسة في المائة فقط من كل المخرجين الذين يعملون في أعلى ٢٥٠ فيلماً من ناحية الإيرادات (وما يزال الرقم منخفضاً - ١٦ في المائة - إذا حسبنا المنتجات التنفيذية، والمنتجات، والكاتبات، والمصورات السينمائيات، وفنانات المونتاج). السينما على المستوى العالمي هي صناعة يسودها الرجال، ورغم أن هناك بلدين فيهما عدد أكبر من المخرجات: فرنسا وإيران. وربما كان مما له دلالة أن هذين البلدين يعاملان السينما باعتبارها فناً بالإضافة إلى كونها صناعة، وتقدمان دعماً حكومياً لصناعة السينما ذات التميز الخاص من ناحية الأسلوب والاهتمامات والموضوعات. إن بطء التغير في أنماط التوظيف حسب النوع في صناعة السينما - مقارنة بالسرعة النسبية التي ظهر بها تأثير النسوية على مستوى الصورة السينمائية - يوضح درجة التعقيد وعدم الاتساق في التغيرات الاجتماعية والأيدولوجية.

انظر أيضاً:

"النسوية"، "النزعة الجنسية".

مزيد من القراءات

- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.
Clover, Carol J. *Men, Women and Chainsaws*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.
De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. London: Jonathan Cape, 1953.
Fausto-Sterling, Anne. "The Five Sexes: Why Male and Female are not Enough." *The Sciences* 33, no. 2 (1993): 20-24.

- Halberstam, Judith. "The Transgender Gaze in *Boys Don't Cry*." *Screen* 42, no. 3 (2001): 294-298.
- Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 1991.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1987 [1974].
- Johnston, Claire. "Women's Cinema as Counter Cinema." In *Notes on Women's Cinema*, edited by Claire Johnston. London: Society for Education in Film and Television, 1973.
- Lehman, Peter. *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. Philadelphia, PA: Temple University Press, 1993.
- Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Neale, Steve. "Masculinity as Spectacle." *Screen* 24, no. 6 (1983): 2-16.
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex." In *Toward an Anthropology of Women*, edited by Rayna Rapp Reiter. New York: Monthly Review, 1975.
- Studlar, Gaylyn. *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London and New York: Routledge, 1993.
- Willis, Sharon. *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*. Durham, NC, and London: Duke University Press, 1997.

Alison Butler

كتبت هذا الفصل: أليسون باتلر

رودولف فالنتينو

(ولد باسم رودولفو ألفونزو رافاييلو بيبيرى
فيليبيرت جوجليمى فالنتينو دانتونيولا، فى مقاطعة
كاستيناتا، إيطاليا، فى ٦ مايو ١٨٩٥، توفى
فى نيويورك، فى ٢٣ أغسطس ١٩٢٦).

خلال حياته الفنية القصيرة فى أدوار البطولة، كان رودولف فالنتينو
من معبودى الجماهير فى فترة السينما الصامتة، كما كان واحداً من أكثرهم
إثارة للجدل، فقد انقسم الجمهور عبر خط النوع بين النساء اللاتى تعبدنه،
والرجال الذين يكرهونه.

بدأ فالنتينو حياته بالتسول، وغسيل الأطباق، ومراقبة النساء
الوحيديات، ثم ذهب إلى هوليوود، حيث حصل على انطلاقته الكبرى عندما
اختير لدور البطولة فى فيلم ريكس إنجرام "أربعة خيالة لنهاية العالم"، الذى
نجح جماهيرياً وجعل منه نجماً. وخلال عروض فيلم "الشيخ" (١٩٢١)،
كانت النساء تصبن بالإغماء، وقد أسكرتهن نشوة مزيج العبودية، والأسر،
والخطر، والقصة العاطفية. وتأسست صورة نجومية فالنتينو من خلال هذا
الفيلم، فى شكل شخصية منقسمة: الرجل البرى القاسى الذى ما إن يصاب
بجرح فإنه يتم ترويضه بواسطة عشق امرأة طيبة.

وشاعت حول فالنتينو فضيحة بسبب قيام زوجته الأولى جين أكر باتهامه بتعدد الزوجات، وبسبب شائعات حول ميوله وقدراته الجنسية، وزواج ثان من ناتاشا رامبوا التي كانت تسيطر عليه وتستبد به، والتي أهدته قيثارة يشبه قيود العبيد، وارتبطت بعلاقة مثلية مع الممثلة ألأنازيموفا، مما حطم الادعاءات بفحولة فالنتينو. وعند عرض "ابن الشيخ" (١٩٢٦)، أطلقت عليه مقالة افتتاحية في "شيكاغو تريبيون" أنه "مخنث مرسوم بالطلاء". لكن لدى النساء مشاعر أخرى. فبعد وفاته بالالتهاب البريتوني وهو فى الحادية والثلاثين، خرجت آلاف النساء فى جنازته، فى حالة هستيرية من الحزن. وظل لعدة سنوات بعد وفاته موضوعاً لثقافة خاصة ذات ميلو لعشق الموتى.

وصورة النجومية عند فالنتينو هى تكثيف ساحر لل رغبات والمخاوف السائدة لدى الجماهير فى العشرينيات. لقد ذابت سماته باعتباره "الآخر" من أصل عرقى مختلف داخل بهاء حسى وجنسى يحرك الرغبة فيما هو خارج عن المألوف، كما يحرك الخوف من الغرباء. وكانت وسامته وجسده ذو العضلات يتم عرضهما بطرق تطلق مشاعر القلق حول طبيعة الرجولة. وجمعت شخصيته الجنسية بين العدوانية والسلبية، السادية والمعاناة، الإغواء والتشوي، بطريقة تجعل أفلامه أحلاماً خيالية منحرفة ذات أشكال متعددة بالنسبة لجمهور النساء المحبطات بسبب ظروف حياتهن، وإقصائهن من الفرجة الإيجابية فى السينما. وإذا كانت النجومية تدعو إلى درجة من هذا النوع من التحديق، فربما ليس هناك مفر من التناقضات داخل مفهوم نجم السينما الرجولى. وفى صورة نجومية فالنتينو - بالتأكيد البصرى على

الملاحج الجسمانية الصلبة الناعمة، والملابس الفخمة - تجتمع هذه التناقضات، وبدلاً من أن تشجع على نظرة تحديق فى شئ أو جزء من الجسد، يصبح هو ذاته موضوع نظرة التحديق.

مشاهدات مقترحة:

"أربعة خيالة لنهاية العالم" (١٩٢١)، "الشيخ" (١٩٢١)، "دماء ورمال" (١٩٢٢)، "مسيو بوكير" (١٩٢٤)، "النسر" (١٩٢٥)، "ابن الشيخ" (١٩٢٦).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Anger, Kenneth. *Hollywood Babylon*. London: Arrow Books, 1986.

Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 1991.

Rambova, Natacha. *Rudolph Valentino: Recollections*. New York: Jacobson Hodgkinson, 1927.

Studlar, Gaylyn. *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. New York: Columbia University Press, 1996.

Walker, Alexander. *Rudolph Valentino*. New York: Stein and Day, 1976.

Alison Butler

أليسون باتلر

كاثرين بيجلو

(ولدت فى سان كارلوس، ٢٧ نوفمبر ١٩٥١).

من بين المخرجات، تعتبر كاثرين بيجلو استثنائية لقبول النقاد والجمهور لها باعتبارها "مؤلفة"، ولطريقتها الدائمة والذكية التى شقت بها طريقها فى أنماط الأكشن التى تعتبر تقليدياً خاصة الرجال. حصلت بيجلو على تدريب كفنانة تشكيلية فى معهد الفن فى سان فرانسيسكو، وبرنامج الدراسة المستقل فى متحف ويتنى، قبل أن تدرس السينما فى جامعة كولومبيا، حيث تقابلت مع الناقد أندرو ساريس وبيتر وولين. وعادة ما توصف أعمالها بأنها ذات مسحة تصوير تشكلى، بسبب تكويناتها الأسلوبية البصرية، لكن ذلك مديح قد يكون مضللاً لأنه يخطئ التعقيد المحكوم جيداً لقصصها المروية جيداً. كان فيلمها الأول هو الفيلم التجريبي القصير "الكمين" (١٩٧٨) الذى يفكك عنف الشوارع، ويؤسس لاهتمامات تابعتها فى أفلامها الروائية الطويلة التالية. ومثل عديد من المخرجات، بدأت بيجلو حياتها الفنية فى السينما المستقلة فى الثمانينيات، ثم عبرت إلى هوليوود فى التسعينيات.

كان فيلمها الروائى الطويل الأول هو "بلا حب" (١٩٨٢)، الذى اشتركت فى كتابته وإخراجه مع مونتى مونتجمرى، وهو فيلم عن راكبى الدراجات يبدو كإشارة ولاء لأيقونوجرافية "الفتى الجامح" (١٩٥٤). والفيلم

ذو إيقاع بطئ وأسلوب شكلي، ويتسم بالتقاطات طويلة من كاميرا ساكنة، مما يخلق مسافة تأملية من مادة الموضوع. ومعالجة الشخصيات النسائية في الفيلم توحى باهتمام كامن باستكشاف مكان النساء في نمط فيلمي "رجالي". أما فيلم "قرب الظلام" (١٩٨٧) فهو مزيج من الأنماط، فهو ويسترن مصاصي دماء حيث الخارجون على القانون مثيرون للتعاطف، وهم لامنتمون ذوو ثقافة خاصة، أما الشخصية النسائية الرئيسية فهي نقطة تجسيد تصادم وامتزاج معقد لشفرات أنماط فيلمية من الويسترن وأفلام مصاصي الدماء. ويأتي فيلم "الفولاذ الأزرق" (١٩٩٠)، وهو أكثر أفلام بيجلو صراحة في نزعته النسوية، وهو فيلم تشويق نفسي يستكشف مكان البطلة في فيلم أكشن. إن حيرة انخراط بيجلو في سينما الأكشن تصبح أقل عمقا في "نقطة انفصال" (١٩٩١)، ربما بسبب تأكيد الفيلم على شخصياته الرجالية، برغم أنه يبرز ما في هذا النمط الفيلمي من نزعة جنسية مثلية خفية. ويعاود الموقف النقدي من العنف السينمائي الظهور في فيلم النوار الجديد "أيام غريبة" (١٩٩٥)، حيث يوجد اختراع لخلق واقع افتراضي لتسجيل وإعادة تشغيل الانطباعات الحسية، مما يؤدي لاقتصاد سري يتاجر في التجارب متطرفة الغرابة، والتي تكون في النهاية عنيفة أو قاتلة أو كليهما. إن البطل يجد نفسه مدفوعا إلى أن يعيش تجربة العنف الجنسي من وجهة نظر كل من مرتكب الجريمة وضحيته، وهو يمضي في توحيد عابر للنوع خلال تلك العملية، ولكن الفيلم يبدو غامضا في التحليل الأخير باعتباره قصة مجازية عن التلصص.

وبعد خمس سنوات من التوقف عن الإخراج السينمائي، عادت بيجلو مع "وزن الماء" (٢٠٠٠)، وهو فيلم تشويق نسوي مثير للدهشة، لم يحصل

على نجاح نقدى أو تجارى، وفى فيلم "ك - ١٩: صانع النوافذ" (٢٠٠٢) عادت إلى الأكشن والفرجة والذكورية. وبرغم أن صعوبات الحياة الفنية التى واجهتها بيجلو من "أيام غريبة" لا تعود فقط إلى كونها مخرجة امرأة، فإن المادة التى عملت معها بنجاح أكبر كانت هى الالتقاء بين الفن، والنسوية، والسينما، وهذه العناصر قد لا تتلاءم جيدًا فى أزمنة متغيرة.

مشاهدات مقترحة:

"قرب الظلام" (١٩٨٧)، "الفلواز الأزرق" (١٩٩٠)، "نقطة انفصال" (١٩٩١)، "أيام غريبة" (١٩٩٥).

مزيد من القراءات

BODY HORROR

The British film *Peeping Tom* (1960) and *Psycho* (1960) radically reconfigured the genre by focusing on psychologically disturbed characters in mundane contexts rather than supernatural situations in gothic settings. *Psycho*, directed by Alfred Hitchcock and adapted from Robert Bloch's 1959 novel, which in turn was based in part on the real-life exploits of multiple murderer Ed Gein, has proven to be perhaps the most influential horror film ever

أليسون باتلر

النمط الفيلمي "Genre"

الأنماط في الفن هي تصنيفات لأنواع من المنتجات الفنية أو الثقافية ذات السمات المحددة المشتركة في كل نمط. وفي السينما فإن العناصر المشتركة في النمط الفيلمي تتضمن مادة الموضوع، والقيمة، والمواضيع السردية والأسلوبية، وأنواع الشخصيات، والحكايات، والأيقونوجرافية. ويقوم هذا المصطلح في الدراسات السينمائية بعدة وظائف في وقت واحد: (١) التناول الصناعي، حيث يصبح الإنتاج - خاصة في مرحلة الاستوديو (بين العشرينيات والخمسينيات) في هوليوود - ذات سمات معيارية، وحيث يتوجه التسويق إلى عنونة الفكرة وتغليفها، (٢) بالنسبة للمستهلك فإنه يعتبر فهرسًا، إذ يقدم للمتفرج إحساسًا بنوع المتعة المتوقعة حيث يتفرج على فيلم معين، (٣) مفهوم نقدي، كأداة لتتظير العلاقات بين الأفلام ومجموعات الأفلام، وفهم العلاقة المعقدة بين السينما الجماهيرية والثقافة الجماهيرية، ولتحديد معالم تصنيف السينما الجماهيرية.

كانت الأنماط تسبق السينما، لكنها كانت أساسية للسينما. وعلى سبيل المثال فإن الويسترن كان قد تأسس في الأدب قبل اختراع السينما، كما أن الفيلم الموسيقي أخذ الكثير من الأشكال المسرحية التي سبقت وجوده. ونظرية الأدب الكلاسيكية تميز الفروق بين الأدب والكتابة الجماهيرية، وتتخذ أحكامًا تقوم على الافتراضات الأساسية للقيمة الجمالية. والفن

الجماهيرى - بما فى ذلك السينما - يقوم على التوليفات، وتم توجيه النقد له دائماً لافتقاده الأصالة. ومع ذلك فإن جون كولتى - صاحب النظرية فى الأنماط - يقول إن من المعتقد أن كل الفن موجود فى منطقة تصل بين الاختراع والتقليد، وتلك وجهة نظر تتيح قدرًا أكبر من التذوق والفهم للنصوص النمطية وطريقة عملها.

ولأن أفلام الأنماط ناتجة عن جهود جماعية تتطلب عمل العديد من الأفراد، فإنه يتم فهمها بشكل عام على أنها مقياس جيد للمواقف والقيم والنزعات الثقافية. وهذا لا ينطبق فقط على أفلام نمطية فردية، بل على الأنماط والأشكال المتغيرة وجماهيرية الأنماط الفيلمية المختلفة، وعلى العلاقات المتغيرة بينها. وسواء كانت أفلام الأنماط تدور فى الماضى أو فى المستقبل، فى الشوارع الوضيعة لمدينة نيويورك المعاصرة (فى إشارة لفيلم سكورسيزى "الشوارع الوضيعة" - المترجم)، أو فى زمن قديم جدًا ومجرة بعيدة جدًا (فى إشارة لفيلم جورج لوكاس "حرب النجوم" - المترجم)، فإن أفلام الأنماط هى دائماً عن الزمان والمكان اللذين صُنعت فيهما.

عناصر النمط

من الأساسى لتعريف أى نمط أن نتساءل عن المجموعة الكاملة التى تضم هذا النمط، أى الأفلام التى تشكل تاريخه. وفى كتاب "نظريات السينما" (١٩٧٤)، يحدد أندرو تيودور مشكلة كبرى فى تعريف النمط، والتى يطلق عليها "الأزمة الطرائقية" (أى إجراءات عملية البحث والتحليل ذاتها - المترجم)، حيث يتم الاختيار المسبق لمجموعة من الأفلام من أجل التحليل للوصول إلى عناصرها المشتركة، برغم أن هذه العناصر المشتركة يجب

تحديدها بعد التحليل فقط. والحل العملي عند تيودور لمشكلة التعريف هذه هي الاعتماد على ما يطلق عليه "الإجماع الثقافي العام"، أى تحليل الأعمال التى يكاد الجميع أن يتفقوا على أنها تنتمى لنمط محدد، ثم البدء بالتعميم انطلاقاً من تلك النقطة. ويصل إلى أن هذه الطريقة المقبولة لأن "النمط هو ما نعتقد جميعاً أنه كذلك" (ص ١٣٩).

ومع ذلك، وبينما تأسست الأنماط المختلفة بواسطة إجماع ثقافى عام أو مشترك، فإن هناك مشكلة أخرى هي أن الأنماط المختلفة تتحدد طبقاً لمعايير مختلفة. وأنماط مثل أفلام الجريمة، والخيال العلمى، والويسترن، تتحدد من خلال المكان والمضمون السردى. لكن أفلام الرعب، والبورنوجرافيا، والكوميدي، تتحدد أو يتم التفكير فيها من خلال استهداف تأثير عاطفى يحققه الفيلم على المتفرج. لقد أشارت ليندا ويليامز إلى فيلم الرعب، والميلودراما، والبورنوجرافيا، باعتبارها "أنماط الجسد"، بسبب تأثيرها الجسمانى القوى: الخوف، والدموع، والإثارة الجنسية على الترتيب، وهو التأثير الذى يبعثه كل نمط من هذه الأنماط، ومدى هذا التأثير على المتفرج يستخدم فى العادة كعامل يحدد الحكم على إذا ما كان الفيلم جيداً أم لا. وفى النهاية، أيّاً كانت المعايير التى يستخدمها المرء لى يؤسس نمطاً، فإن هذه المعايير يجب أن تسمح لمناقشة مثمرة للتشابهات فى الأسلوب والقيمة بين مجموعة من الأفلام، كما يجب أن تكون التعريفات مرنة بما فيه الكفاية لى تتيح إجراء تغييرات.

وفى أى وسيط أو شكل فنى، تكون المواضعات هي تقنيات أسلوبية أو أدوات سردية يتكرر استخدامها، وهي خاصة (وإن لم تكن متفردة بتقليد نمط محدد. إن جملاً من الحوار، أو نوعاً من الموسيقى، أو أساليب وأشكال

للميزانسين، هي جميعاً عناصر أفلام، إذا تكررت من فيلم إلى آخر داخل النمط، تصبح مواضع تقليدية. والمواضع تقوم بدور الاتفاق الضمني بين صناع العمل ومستهلكيه، للقبول بسمات فنية محددة في سياقات فنية محددة. ففي الفيلم الموسيقى يتوقف السرد لكي نتفرج على نمره غنائية، حيث تتطلق الشخصيات في الغناء والرقص، وفي العادة فإن الشخصيات تؤدي للكاميرا (وليس لمتفرج داخل الفيلم)، وتأتي الموسيقى فجأة من لا مكان، أي لا وجود لمصدرها داخل العالم الفيلمي. كما تشمل المواضع أيضاً عناصر أسلوبية مرتبطة بأنماط محددة، وعلى سبيل المثال، فإن الميلودراما تتسم بالأسلوبية المبالغة في الميزانسين، بينما يستخدم الفيلم نوار في الإعادة الإضاءة ذات المقام المنخفض. كما تقدم سينما التيار السائد أيضاً عدة مواضع سمعية على شريط الصوت تشمل الحوار، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية. وتألّف الموسيقى للأفلام من كل الأنماط تقدم "لاتيموثيفات" على طريقة فاجنر، حيث ترتبط اللاتيموثيف (الحن الدال - المترجم) بشخصية محددة أو مكان محدد، من أجل تدعيم التأثير الوجداني المطلوب بما يدعم القصة. وهناك أنواع مختلفة من المصاحبة الموسيقية في كل نمط فيلمي: موسيقى الوترية المناسبة المتدفقة في الميلودراما الرومانسية على سبيل المثال، والموسيقى الإلكترونية في أفلام الخيال العلمي لكي توحى بتأثيرات مستقبلية.

وتكرار هذه المواضع، التي تصبح مألوفة لدى المتفرج، يسمح إما بتقديم محاكاة ساخرة لها أو قلبها رأساً على عقب. وتصبح المحاكاة الساخرة ممكنة فقط عندما يكون المتفرج عارفاً بالمواضع، والكثير من الفكاهة في أفلام المحاكاة الساخرة عند ميل بروكس (ولد عام ١٩٢٦) يعتمد على كون الجمهور يألف الأفلام النمطية، وعلى سبيل المثال في فيلم "فرانكنشتاين

الشاب" (١٩٧٤)، يتقابل الوحش مع الفتاة الصغيرة، ويلقيان بكل الزهور التي معهما في البحيرة، لتسأله هي في براءة عما يمكن لهما أن يلقياه الآن، وينظر الوحش إلى الكاميرا، وكأنه يطلب من المتفرج أن يتذكر "فرانكنشتاين" الأصلي (١٩٣١) حين أغرق بغائه الفتاة، معتقداً أنها سوف تطفو بدورها كما تفعل الزهور. كما يمكن استخدام المواضع لإثارة الاضطراب، لأن المتفرج يتوقعها، إن جورج روميرو (ولد عام ١٩٤٠) يقوض العديد من مواضع سينما الرعب الكلاسيكية في فيلمه "ليلة الموتى الأحياء" (١٩٦٨)، فهذا هو أحد الأسباب الرئيسية في التأثير القوي للفيلم على المتفرجين عند عرضه.

وبعض الأنماط أكثر من غيرها، في كونها تتحدد من خلال الموقف والمكان والزمان حيث تدور القصة. وعلى سبيل المثال يمكن للأفلام الموسيقية أن تحدث في أى مكان، بدءاً من أرصفة ميناء مدينة نيويورك وشوارعها في فيلم "في المدينة" (١٩٤٩) وقصة الحى الغربى" (١٩٦١)، إلى القرية ذات السمات فوق الطبيعية فى "بريجادون" (١٩٥٤). وأفلام الكوميديا الرومانسية والدراما، وبعض أفلام الخيال العلمى، يمكن أن تغطى مراحل زمنية مختلفة، مثل "فى مكان ما من الزمن" (١٩٨٠)، و"كيت وليوبولد" (٢٠٠١). وتستخدم أفلام الرعب عادة أماكن ريفية معزولة، ومنازل قديمة مظلمة ذات بدرومات غامضة من أجل تحقيق تأثير نفسى، لكن أفلاماً مثل "طفل روزمارى" (١٩٦٨) و"مياه مظلمة" (٢٠٠٥) تؤثر بواسطة انتهاك النمط، إذ تضع قصصها فى أماكن معاصرة مألوفة بدلاً من أماكن أجنبية غرائبية مثل ترانسلفانيا (البلد المتخيل الذى أتى منه دراكيولا - المترجم). وعلى النقيض، فإن أفلام الويسترن قاصرة زمنياً على فترة

"الغرب البرى" (بين ١٨٦٥ و ١٨٩٠ تقريبًا)، وجغرافيا على الحدود الأمريكية (بشكل عام بين نهر الميسيسيبي والساحل الغربى). والأفلام التى تغير زمان الأحداث إلى الزمن الحاضر، مثل "الشجعان وحيدون" (١٩٦٢)، و"هود" (١٩٦٣)، أو أفلام "إيسترن" (حدود الساحل الشرقى - المترجم) مثل "طبول عبر قبيلة الموهيكان" (١٩٣٩) و"آخر رجال الموهيكان" (١٩٣٦)، (١٩٩٢) تعتبر استثناء للسائد، فالبعض يعتبرها ويسترن ويراها آخرون ليست كذلك (بسبب الموقف من الهنود الذين لا تصورهم هذه الأفلام أشرارًا كما فى الويسترن التقليدى - المترجم). لكن أفلامًا مثل "خدعة كوجان" (١٩٦٨)، و"كروكواديل داندى ٢" (١٩٨٨)، والتى تستعير عناصر من الويسترن وتضعها فى مكان معاصر فى مدينة فى شرق أمريكا، لا يتم اعتبارها على نطاق واسع كأفلام ويسترن.

وأنواع الشخصيات مهمة أيضًا لأفلام النمط. لقد قام الروائى إى إم فورستر بمناقشة الشخصيات فى الأدب، ليميز بين نوعين من الشخصيات الروائية: المسطحة والمستديرة. والشخصيات المسطحة، التى يمكن أن نسميها نمطية أو "كاريكاتير"، يتم بناؤها حول فكرة أو سمة واحدة، وعندما تضاف السمات الأخرى (أى "العمق"، تبدأ الشخصيات فى "الاستدارة" (عناصر الرواية، ص ٦٧). وفى أفلام الأنماط، تكون الشخصيات فى العادة نمطية أكثر من كونها شخصيات ذات تعقيد نفسى، كما فى الذين يرتدون القبعات البيضاء وأولئك الذين يرتدون السوداء فى أفلام الويسترن (الأخير والأشهر على التوالى - المترجم)، برغم أنه من الممكن تحقيق الاستدارة فيهم أيضًا. والمرأة الفاتنة القاتلة هى شخصية تقليدية فى الفيلم نوار، كما أن "السنيذ" الكوميدي، والمعلمة الصارمة، والمبارز بالمسدسات، هى شخصيات

تقليدية فى الويسترن. وفى العادة فإن الشخصيات من أصول عرقية يتم تمثيلهم كشخصيات مسطحة فى أفلام الأنماط، مثل زعيم العصابة الإيطالى، وموزع المخدرات الزنجى، والإرهابى العربى، والقطاع العرضى من الجنود فى الفرقة فى أفلام الحرب. وعادة ما تعتبر الشخصيات المسطحة نقاط ضعف فى الأعمال التى تطمح إلى الأصالة، لكنها ليست كذلك بالضرورة فى أفلام الأنماط، حيث إنها تحقق الغرض منها بشكل مختزل. كما أن أنماط الشخصيات فى الأفلام النمطية تقوم فى الأغلب بنفس أنواع التصرفات والأهداف داخل القصة.

وبالطبع فإن الشخصيات تتجسد من خلال الممثلين، ولكل منهم سمات جسمانية مميزة. إن المخبر السرى فيليب مارلو، الذى عركته الأيام، يصبح مختلفاً حين يؤديه ديك باول فى "القتل يا حلوتى" (١٩٤٤)، أو همفري بوجارت فى "النوم الكبير" (١٩٤٦)، أو إيليو جولد فى "الوداع الطويل" (١٩٧٣). وبعض الممثلين، مثل بول مونى (١٨٩٥-١٩٦٧)، وجارى أولدمان (ولد عام ١٩٥٨)، وجونى ديب (ولد عام ١٩٦٣)، معروفون بأدائهم الذى يشبه الحرباء، لكن هناك آخرون عديدون - سواء كانوا نجومًا معروفين أو ممثلى أدوار مساعدة - يلعبون تنويعات على نمط بعينه، ولهذا السبب يتم اختيارهم فى أفلام متشابهة من نفس النمط الفيلمي، ويصبحون مرتبطين به. ودائمًا ما يتم التفكير فى فريد أستير (١٨٩٩-١٩٨٧) فى علاقته بالفيلم الموسيقى، وكارى جرانت (١٩٠٤-١٩٨٦) بكوميديا الاسكروبول (التي تعتمد على سرعة الحوار وانقلاب المواقف - المترجم)، وجوين وين (١٩٠٧-١٩٧٩) بالطبع بعلاقته بالويسترن، برغم أنهم جميعًا ظهرُوا فى أنواع أخرى من الأفلام. وكانت لدى كلينت إيستوود (ولد عام ١٩٣٠) علاقة

قوية بأفلام الويسترن، أضفت على أدواره التالية من خارج هذا النمط بعدًا أسطوريًا، مثل الشرطي القاسى هارى كالاهاان فى "هارى القذر" (١٩٧١) وحلقاته التالية.

ويساهم ممثلو الشخصيات النمطية فى مظهر النمط الفيلمى، حيث يقيمون فى عالمه الفيلمى ويصبحون جزءًا من صوره الأيقونوجرافية، وهم فى العادة معروفون لدى الجمهور بوجوههم المألوفة أكثر من أسمائهم. إن ريتشارد جيكى (١٩٢٦-١٩٩٧)، جاك إيلام (١٩١٨-٢٠٠٣)، شيل ويلز (١٩٠٣-١٩٧٨)، بول فيكس (١٩٠١-١٩٨٣)، سليم بيكنز (١٩١٩-١٩٨٣)، قد ظهوروا جميعًا فى عدد لا يحصى من أفلام الويسترن، لذلك عندما يظهرون فى فيلم سام بيكنباه "بات جاريت وبيلى ذا كيد" (١٩٧٣)، ويموت العديد منهم فى الفيلم، فإن ذلك يمكن قراءته على أنه موت النمط الفيلمى حيث إنه قصة شخصيات محددة. والنجوم من ناحية، والأنماط الفيلمية من ناحية أخرى، يؤكد كل منهما على الآخر، وبعض الممثلين يقدمون أداءً مميزًا يربطهم إلى الأبد بدور محدد ونمط محدد، كما فى حالة بيلا لوجوزى (١٨٨٢-١٩٥٦) وتصويره لشخصية دراكيولا. والممثلون الذين ينجحون فى شخصيات نمطية يصبحون فى الأغلب محاصرين فى مثل هذه الأدوار، ويكون مصيرهم الحصول على شخصيات مماثلة. ومن ناحية أخرى فإن ديك باول (١٩٠٤-١٩٦٣) بدأ فى دور بطولة للشباب الرومانسى فى العديد من أفلام إخوان وارنر الموسيقية فى بداية الثلاثينيات، لينجح فى أن يعيد تشكيل صورته تمامًا فى العقد التالى، ليلعب دور الرجل القاسى فى أفلام نوار مثل "القتل يا حلوتى"، و"محاصر" (١٩٤٥)، و"الشرك" (١٩٤٨).

ولأن الممثلين قد يتقربون في أدوار نمطية، فإنه يمكن اختيارهم في بعض أفلام الأنماط في أدوار عكسية، مثل ويليام هولدين (١٩١٨-١٩٨١) الذي لعب دور زعيم العصابة في "العصابة المتوحشة" (١٩٦٩)، أو توم كروز (ولد عام ١٩٦٢) في دور القاتل المأجور في "ضحية المصادفة" (٢٠٠٤). وفي الافتتاحية الشهيرة من فيلم "كان ياما كان في الغرب" (سيرجي ليونى، ١٩٦٨)، هناك عائلة مكسيكية تستمتع بوجبة شهية في نزهة أمام مزرعتها، وفجأة تنهمر الرصاصات عليها من مهاجمين لا نراهم، وفي التقاطة طويلة، يقترب القتل من على بعد، وفي النهاية نستطيع أن نميز أن زعيمهم مقطب الجبين ذو العينين الزرقاوين هو هنرى فوندا (١٩٠٥-١٩٨٢)، وهو نفس الوجه الصبوح الذي كان لإبراهيم لينكولن في "مستر لينكولن الشاب" (١٩٣٩)، وتوم جود في "عناقيد الغضب". إن تلك اللحظة تأثيراً وجدانياً أكبر مما إذا كان الممثل من أشرار هوليوود التقليديين.

إن المواضع، والمكان، والشخصيات، هي جزء من أيقونية النمط الفيلمي، والأيقونات هي رموز من الدرجة الثانية، ومعناها الرمزي لا يرتبط بالضرورة بشئ محدد داخل نص كل فيلم، لكنه رمزي بالفعل بسبب استخدامه المتكرر في عدد من النصوص المتشابهة السابقة. ويركز إيد بوسكومب على أيقونية فيلم الويسترن عندما يميز بين الأشكال الداخلية والخارجية للفيلم، فهو يرى أن الأشكال الداخلية تشير إلى تيمات الفيلم، بينما تشير الأشكال الخارجية إلى الأشياء العديدة التي يتكرر وجودها في أفلام الأنماط، وعلى سبيل المثال في الويسترن هناك الجياد، وعربات الجياد، والمباني، والملابس، والأسلحة. وراعى البقر الذى يرتدى ملابس سوداء ويحمل مسدسين على جانبيه هو شرير الفيلم. وكما أن الأيقونات

الدينية تكون مشبعة دائماً بمعنى رمزي، كذلك الأيقونوجرافية فى أفلام الأنماط، فى فيلم عن الرعب، يطرد البطل من أمامه مصاص الدماء مستخدماً صليبا، وهو أيقونة دينية تعمل فى نفس مسار أيقونة الفيلم، فبالمعنى الرمزي توحى مثل هذه المشاهد بأن القيم التقليدية المتضمنة فى المسيحية (وفى الثقافة الغربية بشكل عام) أقوى، وسوف تهزم القيم التى تمثل تهديداً والتى يجسدها الوحش فى أى فيلم من أفلام مصاصى الدماء.

وإذا كانت أيقونات الأفلام النمطية تحتوى على معانٍ محددة ثقافياً، فإن التفسير أو القيمة المرتبطة بهذه الأيقونات ليست ثابتة، لكن تجسيدها فى كل فيلم نمطى يميز العلاقة بين الشكل الخارجى والشكل الداخلى، كما أنه يشير إلى موقف الفيلم والقيمة الخاصة به. وبرغم أن الصليب فى فيلم للرعب يمثل أيقونة للمسيحية والأيدولوجيا السائدة، فإن الفيلم ذاته قد ينتقد هذه الأيدولوجيا أو قد يدعمها. وفى أفلام الويسترن، تمثل المدن دائماً المدنية، لكن لكل فيلم رؤية مختلفة لهذه المدينة، وعلى سبيل المثال يوجد فى المدينة فى فيلم "المقاتل" (١٩٥٠) أطفال ومساحات عائلية، تمثل استقرار روح العائلة التى يشترك إليها المقاتل، بينما فى "ماكابى ومسز ميللر" (١٩٧١) تبدو المدينة ماخوراً متقللاً موحلاً، يوحى بالغرائز الأساسية فى قلب المدينة.

وأخيراً، فإن المتفرجين عنصر مهم فى أفلام النمط، التى تخاطب المتفرج بطريقة خاصة. ومنذ بداية السينما تقريباً، يتم الترويج للأفلام فى وسائل الإعلام أساساً من خلال ارتباطها بنمط ما، وبذلك فإنها تعطى للجمهور المستهدف إشارات على نوع القصة والمتعة اللتين سوف يحصل عليهما، كما تساعد الجمهور على اختيار الأفلام أو أنواعها التى يفضل أن يشاهدها. إن معجبنى أنماط فيلمية محددة يشكلون مجتمعات لها ثقافتها

الخاصة، وعلى سبيل المثال فإن أفلام الرعب تشكل ثقافة فرعية خاصة بها، ومجالاتها المتخصصة، وسلعها التي ترتبط بها، ومواقع الإنترنت، وقوائم المناقشات حولها. وأفلام الأنماط تعمل من خلال جذب المتفرج بواسطة تعاقد ضمنى، وهى تشجع فيه توقعات خاصة، تعتمد على تعود المتفرج على مواضع هذا النمط. وكما يلاحظ روبرت وارشو فإن هذا التعود يخلق "مجاله المرجعى الخاص به"، أو بكلمات أخرى إن التعود على المجال المرجعى الخاص بالنمط يسمح للمتفرج بالاستمتاع بالتنوعات على النمط فى فيلم ما، حتى لو كانت هذه التنوعات قليلة جدًا. وقراءة الأفلام النمطية يشمل قراء إيجابيين يأتون بمعلوماتهم عن النمط وهم يشاهدون الأفلام. وفيلم محاكاة ما بعد حدثى للرعب مثل "الصرخة" (١٩٩٦) يعتمد على تعلم القراء بمواضع هذا النمط.

نظام الاستوديو الكلاسيكى

لعقود طويلة، كانت هوليوود تصنع الخيالات الجذابة فى سياق صناعى، وتطورت العروض السينمائية المنتظمة كنتيجة للجماهيرية وللانتشار السريع للنيكلوديون (دور العرض الرخيصة)، والتى كانت أول منافذ العرض المخصصة للعرض السينمائى. والطلب المتزايد على أفلام جديدة جعل من الضرورى وضع جداول لإنتاج الأفلام على مدار العام، وقدم الدافع على تطور طريقة الإنتاج بأسلوب المصانع (كما فى مصانع فورد للسيارات). وفى عصر الاستوديو، كان كل الفنانين والفنيين عمالا تحت التعاقد مع الاستوديو، كما أن الأنواع المختلفة من العمل - المونتاج، والموسيقى، وكتابة السيناريو، وما إلى ذلك - كانت مقسمة إلى أقسام وإدارات.

وداخل هذا السياق الصناعى، كانت أفلام الأنماط منتجات موثوقاً بها، يتم صنعها بخطوط التجميع التى يمكن فيها استبدال أجزاء بأجزاء أخرى. لقد استمرت سلسلة أفلام جيمس بوند بفضل التوليفة - الكثير من الأكشن، والأدوات المبهرة، والنساء الجميلات، والأشرار المملوعين بالحيوية - برغم تغيير المخرجين والكتاب، وحتى ممثلى دور جيمس بوند ذاته. وهناك أفلام نمطية تأخذ عناصر من أحد الأنماط الفيلمية وتضعها فى نمط آخر، مثل فيلم "عربة الفرقة" (١٩٥٣) الذى يدمج الفيلم نوار مع فيلم المفتش الخاص فى مشهد الباليه فى ذروة الفيلم "اصطياد الفتاة". وهناك أفلام نمطية هجين مثل "أبوت وكوستيللو يقابلان فرانكينشتاين" (١٩٤٨) و"بيللى ذا كيد ضد دراكيولا" (١٩٦٦)، والتى تمزج عناصر من أنماط فيلمية مختلفة. وفى وقت أحدث، فإن أفلاماً مثل "فريدى ضد جيسون" (٢٠٠٣)، و"كائن فضائى ضد المفترس الضارى" (٢٠٠٤)، وكلاهما هجين وجزء ثان من فيلم سابق، تظهر نفس فكرة المزج بين عناصر أنماط مختلفة حتى بعد نهاية عصر الاستوديو. لكن التهجين كان دائماً من السمات المميزة لأفلام الأنماط، ففيلم "عربة السفر" (١٩٣٩) - وهو أحد أشهر وأهم أفلام الويسترن على الإطلاق - كان يوصف بأنه كأنه "فيلم "جراند هوتيل" على عجلات" عند عرضه الأول، كما أنه يحتوى على عناصر من فيلم الطريق وفيلم الكوارث أيضاً. وأفلام مثل "الشيء" (١٩٥١)، و"كائن فضائى" (١٩٧٩) - والفيلم الذى اعتمد عليه جزئياً "الرعب فيما وراء الفضاء" (١٩٥٨) - تجمع جميعاً عناصر من الخيال العلمى والرعب، وهى تحول سفن الفضاء والمعامل إلى معادل للبيوت المسكونة بالأشباح.

وهكذا فإن صناعة أنماط الأفلام تطورت بسرعة، حيث إن المنتجين كانوا يبحثون عن أقصى قدر من الجاذبية في شباك التذاكر، من خلال تكرار التوليفات الناجحة تجاريًا وتقديم تنويعات عليها. وكانت تلك السمة من الاعتماد على التوليفة في أنماط الأفلام تعنى أن بمقدرة الاستوديوهات إنتاجها بسرعة، وأن الجمهور سوف يفهمها بنفس السرعة. وأفلام الأنماط تسمح باقتصاد في التعبير من خلال المواضع والأيقونوجرافية، وهذا النظام من الإشارة للمعنى تطور عبر الزمن ومع التكرار، وساعد في سرعة إيقاع السرد الكلاسيكي في أفلام كان مقصودًا بها العرض في برامج فيلمين في برنامج واحد.

وفي عصر الاستوديو، كان المخرجون موظفين، مثل بقية أعضاء فريق الفنانين والفنيين. وحتى المخرجون القلائل الذين تمتعوا ببعض النفوذ في هوليوود، مثل فرانك كابرا (١٨٩٧-١٩٩١) وألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠)، كان عليهم العمل داخل ضوابط صنع الأسلوب أو النمط السائد لدى الاستوديو. وكان المخرجون - مثلهم مثل الممثلين وعمال الكهرباء - نادرًا ما يكون لهم الحق في الحكم على النسخة النهائية للفيلم. وإذا كان بعض المخرجين قد خضعوا وتفتتوا تحت ضغوط نظام الاستوديو، فإن هناك عديدين ازدهرت حياتهم الفنية، واستخدموا قواعد الأنماط الفيلمية كوسيلة وليس قيدًا، وكخطوط إرشادية عامة يمكن الابتعاد عنها أو زيادة عمقها، وليس مجرد مسودات عليهم الالتزام بها. لقد قدمت هوليوود إطارًا متفقًا عليه للنمط الفيلمي، وبذلك منحت صناعات الأفلام تقاليد مرنة يمكن لهم العمل من خلالها. وطور بعض المخرجين رؤيتهم داخل نمط فيلمي بعينه، مثل سام فولر (١٩١٢-١٩٩٧) مع الفيلم الحربى، وجون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣) مع

الويسترن، ودوجلاس سيرك (١٨٩٧-١٩٨٧) مع الميلودراما. واستطاع النقد الذي يعتمد على نظرية المؤلف أن يقدم طريقة لرؤية أسلوب المخرج فى مقدمة العمل الفنى، على خلفية النمط الفيلمى.

وبرغم قيود نظام الاستوديو، فإنه قدم سياقاً مستقراً لصنع الأفلام للعمل بانتظام وقدرة على التعبير. وكما يلاحظ روبن وود فى كتابه "هوارد هوكس" (١٩٦٨)، فإن هوليوود هى إحدى الحالات التاريخية القليلة لفن جماعى حقيقى، "ورشة إبداعية عظيمة، تقارن بمدينة لندن فى العصر الإليزابيثى، أو فيينا أيام موزار، حين كان مئات الفنانين يأتون ويتجمعون لتطوير لغة مشتركة" (ص ٩). والمشهد الافتتاحى الشهير من فيلم "ريو برافو" (١٩٥٩) من إخراج هوارد هوكس يخبرنا بكل شئ نحتاج أن نعرفه حول البطلين اللذين يجسدهما جون وين ودين مارتين (١٩١٧-١٩٩٥) قبل النطق بكلمة حوار واحدة. إن المخرج هوكس (١٨٩٦-١٩٧٧) يستخدم المواضيع الخاصة بنمط الويسترن للتعبير عن إحساسه بالنزعة الاحترافية، والبطولة، واحترام الذات، والتى لم تكن ممكنة بدون مواضيع تقليدية للنمط الفيلمى يستخدمها باعتبارها مادته الخام.

الأسطورة والتاريخ

تشير كلمة "أسطورة" من الناحية التقليدية إلى قصص مشتركة فى مجتمع ما، تشمل فى العادة آلهة، وأبطالاً أسطوريين، وهى قصص تفسر طبيعة الكون وعلاقة الفرد به. وهذه القصص الأسطورية تجسد وتعبّر عن طقوس المجتمع، ومؤسساته، وقيمه. وخلال القرن العشرين، كانت أفلام النمط - بتكرارها لحكايات قليلة أساسية وتقدم تنويعات عليها - هى الحوادث

الأسطورية التي تتناقلها الجموع. وبالمقارنة مع الأساطير، فإن أفلام النمط يمكن فهمها كقصص عن عالمنا الدنيوى تبحث عن معالجة - وأحياناً حل - مشكلاتنا وأزماننا التي يعود بعضها إلى التاريخ، ويضرب بعضها الآخر بجذوره العميقة فى نفوسنا الجماعية. لقد قال عالم الأنثروبولوجيا البنيوية كلود ليفى شتراوس (ولد عام ١٩٠٨) أن كل الأساطير الثقافية تم بناؤها طبقاً لنظام ثنائى من التناقضات، وهذا التناول يدعو إلى تحليل أفلام الأنماط، التي تميل إلى أن تستمد تأثيرها من اختزال الصراعات المعقدة إلى ما يعادلها من القبعات السوداء مقابل القبعات البيضاء (أو الصراع الثنائى بين الشر والخير - المترجم). كما أن جيم كيتسيس فى دراسته المهمة من عام ١٩٧٠ عن الويسترن "أفاق إلى الغرب"، يضع سلسلة من التعارضات الثنائية الواضحة التي هي جميعاً تنويعات على الصراع بين البرية والتمدن.

وأفلام الأنماط تدور دائماً عن الزمن الذى صُنعت فيه، وهى كمادة ترفيه وتسلية تحتوى على أيديولوجيا، وتعكسها، وتنتشرها. وبهذا المعنى للترفيه كأيديولوجيا يضع رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) تصوراً للأسطورة، فهو يقول أن الأساطير الثقافية تدعم القيم السائدة للمجتمع الذى أنتجها باعتبارها الصحيحة والطبيعية، بينما هى فى الوقت ذاته تقوم بتهميش قيم أخرى وإزالة الشرعية عنها. وفى أفلام الأنماط - كما يقول رولان بارت عن الأسطورة الثقافية بشكل عام - يصبح "الآخر" وحشاً كما فى أفلام الرعب، أو ذا سمات غرائبية كما فى أفلام المغامرات. وفى أفلام الويسترن على سبيل المثال تتم شيطنة الهنود الحمر باعتبارهم همجاً وثنين، أو تضىف عليهم صفات رومانسية باعتبارهم متوحشين نبلاء، لكن من النادر معاملتهم كشخصيات كاملة الاستدارة لهم ثقافتهم الخاصة بهم.

ومن هذا المنظور، يمكن قراءة أفلام الأنماط باعتبارها تأكيداً له طقوسه للأيديولوجيا السائدة. لذلك فإن الويسترن ليس فى حقيقته عن فترة محددة فى التاريخ الأمريكى، لكنه عن قصة "القضاء والقدر" و"كسب" الغرب. وهكذا فإن النمط الفيلمى يقدم سلسلة من التأكيدات الأسطورية للنزعة الفردية الأمريكية، والنزعة الاستيطانية الاستعمارية، والعنصرية، بالإضافة إلى تبرير التوسع فى اتجاه الغرب. والمدنية التى تتقدم فى "البرية" (وذلك فى ذاته مصطلح أسطورى يوحى بأنه لم تكن توجد هناك حضارة حتى جاء المجتمع الأنجلوأمريكى) (ملاحظة من المترجم: تلك هى الأسطورة التى يروجها الغرب والصهيونية عن فلسطين التى كانت فى زعمهم "أرضاً بلا شعب!!")، هذه المدينة هى دائماً مجتمع أمريكى برجوازى أبيض. وبالمثل فإن "الآخر" فى أفلام الرعب يكون أى شئ يهدد الوضع السائد، بينما يحتفى الفيلم الموسيقى والكوميديا الرومانسية بالقيم مغايرة الجنس من خلال تثبيت العاشق والعاشقة الرومانسيين.

ومع ذلك تظل العلاقة المعقدة بين أفلام الأنماط والأيديولوجيا موضع جدال. فمن ناحية، فإن أفلام الأنماط هى خيالات يتم إنتاجها على نطاق جماهيرى، لصناعة ثقافية تتلاعب بنا لتدخلنا إلى وعى زائف. ومن هذا المنظور فإن اعتماد أفلام الأنماط على المواضيع والحكايات مفرطة البساطة يلهينا عن الوعى بالمشكلات الاجتماعية الحقيقية فى العالم الحقيقى. ومع ذلك فإن من الحق أيضاً أن وجود الأشكال مفرطة الاعتماد على المواضيع يتيح لنا اللعب المرهف على المفارقة، والمحاكاة الساخرة، والانتحال (أى يبدو شكل الفيلم جاداً، بينما هو فى الحقيقة هازل، على سبيل المثال - المترجم). والثقافة الجماهيرية تميل بالفعل إلى التمسك بالأيديولوجيا

السائدة، برغم أن ذلك ليس هو الحال دائماً. فالعديد من أفلام الرعب، والميلودراما، والفيلم نوار، وأفلام نمطية أخرى، كانت تضع القيم المتعارف عليها موضع الشك، إن لم تكن تهدمها أحياناً. ودراسة بام كوك تتبنى رؤية مماثلة عن أفلام حرف (ب) وأفلام استغلال الموضوعات الخاصة، بالقول إن القيم الإنتاجية لهذه الأفلام، الأقل تعقيداً وصقلاً من أفلام التيار السائد في هوليوود، يتم إدراكها بسهولة بواسطة المتفرجين على أنها تجسيدات.

إن أفلام الأنماط تأخذ مثل هذه المجادلات والتوترات، وتلقيها في توليفات سردية، وتكتفها في صراعات درامية بين شخصيات فردية والمجتمع، أو بين أبطال وأشرار. ويلاحظ توماس شاتز أن "كل أفلام الأنماط تتناول نوعاً من التهديد - العنيف أو خلافه - للنظام الاجتماعي" (شاتز، ص ٢٦). فرجل العصابات، والوحش، والبطلة في كوميديا الاسكروبول، يهددون جميعاً معايير المجتمع بطرق مختلفة. ويقول بعض أصحاب نظريات الأنماط الفيلمية أن التيمة الغالبة في أفلام الأنماط هي نوع ما من صراع الفرد مع المجتمع، وأن هذا التوتر يمثل التوازن والحوار المستمرين اللذين نعيشهما جميعاً بين الرغبة وحبكها (أو ما يطلق عليه فرويد "النمدين والاستياء منه"). والمدى الذى يحقق فيه فيلم النمط إغلاقاً سردياً (نهاية واضحة لقصته - المترجم) هو عنصر مهم فى قراءة مضامينه السياسية. فهذا الإغلاق، الذى يأخذ عادة شكل نهاية مبهجة أو سعيدة، هو مصطنع مثل كل المواضع، حيث إن الحياة - على عكس القصص - تستمر. ولهذا السبب، فإن عدم وجود إغلاق سردي، بما يوحي أن حياة الشخصيات مستمرة بعد أن ينتهى الفيلم، مرتبط أكثر بأفلام واقعية مثل "الوهم الكبير" (١٩٣٧) و"سارقو الدراجة" (١٩٤٨)، مقارنة بأفلام الأنماط. ولأن الأفلام ذات إغلاق تترك

المنفرد وليس لديه أسئلة لم تتم الإجابة عنها حول مصير الشخصيات الرئيسية، أو عواقب تصرفاتهم، فإن هذه الأفلام تبدو كأنها تقدم حلولاً مرتبة وإن لم تكن واقعية للمشكلات الحقيقية. ومع ذلك قد يقدم الفيلم إغلاقاً، فإن هذا الإغلاق قد يتضمن مفارقة، وبهذا يزيل الادعاء بأنه يمثل حلاً، كما جادل البعض حول تفسير الطبيب النفسى حول "حالة" نورمان الغريبة عند نهاية فيلم "سايكو" (١٩٦٠).

والأنماط الفيلمية ليست ساكنة أو ثابتة، فهي تتعرض للتغير عبر الزمن، وكل فيلم جديد أو سلسلة أفلام جديدة تضيف إلى التقاليد وتعديل عليها. وبعض النقاد يصفون هذه التغيرات بالتطور، وآخرون بأنها نمو، لكن المصطلحين يحملان معانٍ تقييمية. وبعض نقاد الأنماط الفيلمية يقبلون النظام العام للتغير الذى ينتقل من مرحلة تكوينية مبكرة ما عبر مرحلة كلاسيكية لتعبير نمطى نموذجى، إلى مرحلة أكثر ذهنية حيث توضع المواضع محل الفحص والتساؤل بدلاً من مجرد تجسيدها، ثم أخيراً إلى طريقة ساخرة واعية بالذات، يتم التعبير عنها بشكل خاص فى المحاكاة الساخرة. ومع ذلك فإن مراحل النمط لا تمضى فى مراحل زمنية تقدمية ملائمة، لكنها تتداخل بشكل كبير. إن الويسترن بالنسبة للبعض قد تطور من الكلاسيكية المفترضة فى "عربة السفر" إلى نهاية الطريق الذهنى مع "العصبة المتوحشة" بعد ثلاثين عاماً، ثم إلى فيلم بروكس "السروج الملتهبة" (١٩٧٤) بما يشير إلى نهاية الويسترن الكلاسيكى، وبداية مرحلة المحاكاة الساخرة. لكن أفلام الويسترن كان تتم المحاكاة الساخرة لها حتى قبل المرحلة الذهنية، كما فى أفلام باستر كيتون "الذهاب غرباً" (١٩٢٥) و"ديستري يسافر ثانية" (١٩٣٢، ١٩٣٩)، وفى فيلم الأخوان ماركس "الذهاب غرباً" (١٩٤٠). ويقول تاج جالاجر أنه

لا يوجد دليل على أن أفلام الأنماط تطورت إلى مزيد من التعقيد والزخرفة، ويستشهد بمشهد فى فيلم "ريو برافو" حيث يختفى شرير جريح فوق الدور العلوى من الحانة، ويتم الكشف عنه من خلال نقاط الدم التى تتساقط، لكنه يشير إلى أن هذه الأداة ذاتها استخدمت فى فيلم جون فورد "القطرة القرمزية" (١٩١٨) قبل عقود، وقال النقاد عنها آنذاك أنها "موضة قديمة". ويصر جالاجر بدلا من ذلك على أنه "حتى النظرة السطحية إلى تاريخ السينما يوحى بالتدوير أكثر من التطور" (جالاجر فى كتاب جرانت "النمط الفيلمي، الجزء الثالث"، ص ٢٦٦، ٢٦٨).

وكما يلاحظ كولتى أنه فى السبعينيات كانت هناك تغيرات عميقة فى أفلام الأنماط الأمريكية. لقد كانت أفلام الأنماط واعية بذاتها باعتبارها أسطورة، واستجابت لذلك بأربع طرق: المحاكاة الهزلية، والنوستالجيا، وإزالة النزعة الأسطورية، وإعادة التأكيد. وكان هذا التطور ناتجا فى جانب منه عن أقول "مكتب هايز" (المسئول عن فرض صناعة السينما للرقابة الذاتية على نفسها - المترجم) فى عام ١٩٦٧، والانتقاع المتزايد عن نظام الاستوديو التقليدى، بما سمح للمخرجين بحرية أكبر فى مرحلة زالت فيها الأوهام وزادت نزعة ساخرة مريرة. إن أفلاما لمخرجين مثل فرانسيس فورد كوبولا (ولد عام ١٩٣٩) "الأب الروحى" (١٩٧٢) و"نهاية العالم الآن" (١٩٧٩)، ومارتين سكورسيزى (ولد عام ١٩٤٢) "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣) و"نيويورك، نيويورك" (١٩٧٧)، وروبرت آلتمان (ولد عام ١٩٢٥) "ماكابى ومسر ميللر" و"الوداع الطويل" (١٩٧٣) و"ناشفيل" (١٩٧٥)، وبرايان دى بالما (ولد عام ١٩٤٠) "شقيقات" (١٩٧٣) و"شبح الفردوس" (١٩٧٤) و"استحواذ" (١٩٧٦)، كانت أفلام أنماط لمخرجين تربوا

وهم يتفرجون على أفلام الأنماط فى التلفزيون، ويدرسونها فى البرامج السينمائية الأكاديمية. لكن هؤلاء المخرجين تمتعوا بحساسية أكثر معاصرة، وكان من الحتمى أن يصنعوا أفلام أنماط مثقلة بوعى بالأساطير الكامنة فى النمط. وبالنسبة إلى كولتى، فإن تغيرات أفلام الأنماط فى تلك الفترة كانت عميقة لدرجة أنه يتساءل إذا ما كانت الأنماط الفيلمية التقليدية قد استنفذت ذاتها، كما أنه يفترض أن "الأساطير الثقافية التى كانت هذه الأفلام تجسدها لم تعد كافية تمامًا للاحتياجات الإبداعية لزمناها" (كولتى فى كتاب جرائنت "النمط الفيلمي، الجزء الثالث"، ص ٢٦٠).

النوع والعرق

من بين مواضع أفلام الأنماط أنها تقدم طرقًا معيارية لتجسيد النوع، والطبقة، والعرق، والأصول الإثنية. وحتى الثمانينيات، ظلت الأنماط الفيلمية وأفلام الأنماط قاصرة تقريبًا فى ملكيتها الثقافية على وعى الذكر الأبيض، وهو المركز الذى يتحدد بالنسبة له أى عرق، ونوع، وجنس، سواء بالتأكيد على أى منها أو تهميشها. ففى كل أنماط الأكشن، يقوم الرجال البيض بالأعمال البطولية، وهم الذين يقودون حركة السرد. وفى كل نوع من سينما الأكشن، تتخذ النساء والأقليات أدوارًا هامشية نمطية، فهم يقومون فقط بأدوار المساعدة أو الكوميديا بالنسبة للبطل الذكر الأبيض. وكان المقترح المفترض على أفلام الأنماط الهوليوودية - مثل معظم السينمائيين الذين يصنعون الأفلام - هو تقليديًا الذكر الأبيض مغاير النزعة الجنسية. وهذا المنظور الذكوري الأبيض كان جزءًا لا يتجزأ من نظام الأنماط الفيلمية، الذى كان يتم بناؤه على افتراضات تحدد النوع (رجل/ امرأة). وبشكل عام، فإن أنماط الأكشن - أفلام

المغامرات، والحرب، والعصابات، والمفتش الخاص، والرعب، والخيال العلمي، والويسترن بالطبع - كانت تتوجه إلى جمهور ذكرى، بينما الأفلام الموسيقية والميلودراما الرومانسية (المعروفة أيضاً باسم "البكائيات") كان يتم تسويقها باعتبارها "أفلام المرأة". إن هذا التمييز يكشف عن افتراضات أبوية عريضة حول فروق النوع في العالم الحقيقي.

وبحلول التسعينيات، كانت العديد من أفلام الأنماط تحاول أن تفتح الأنماط الفيلمية على مزيد من التجسيدات التقدمية للعرق والنوع، وهي تقرر بشكل متعمد في الأغلب بالجماعات التي كانت مهمشة في السابق بواسطة سينما التيار السائد، وتُعطي لهذه الجماعات صوتاً. وكان الفيلم الذي قدم دافعاً لهذا التحول الجديد هو "ثيلما ولويز" (١٩٩١)، الذي يدور حول امرأتين، تجدان نفسيهما في الجانب المخالف للقانون، وتسايقان الشرطة في مطاردة عبر الجنوب الغربي. حقق هذا الفيلم نجاحاً تجارياً هائلاً، وهو هجين من الويسترن، وفيلم صحبة الأصدقاء، وفيلم الطريق، وهي ثلاثة أنماط فيلمية تعتبر تقليدياً أنماطاً رجالية. وبعد "ثيلما ولويز"، بدا أن العديد من أفلام الأنماط قانعة فقط بأن تستبدل الأنواع (النساء بالرجال مثلاً)، بأن تضع آخرين في أدوار كانت قاصرة تقليدياً على الرجال البيض. ولكن في انقلاب هذه التجسيدات التقليدية، كانت هذه الأفلام معرضة للوقوع في فخ تكرار نفس القيم التي يتم الاعتراض عليها. لقد ظهرت بطلات نساء لأفلام الأكشن، مثل ريبلي (سيجورنى ويفر) في "كائن فضائي" (١٩٧٩) وأجزائه التالية، وسارا كونور (ليندا هاميلتون) في "المدمر ٢: يوم الحساب" (١٩٩١)، أو القاتلات اللاتي لعبتهن جينا ديفيز في "قبلة المساء الطويلة" (١٩٩٦)، وأوما ثورمان في أفلام "اقتل بيل" (٢٠٠٣، ٢٠٠٤)، وثلاثي الممثلات في "ملانكة

تشارلى" (٢٠٠٠، ٢٠٠٣)، وكان هناك سؤال إذا ما كانت تلك تجسيدات تقدمية تمنح المرأة السلطة، أم أنها تحاصرهن فقط داخل الذوق الذكورى الذى كان معرضاً لجدال طويل.

وفى العادة فإنه يتم تنميط العرق، والأصول الإثنية، والقومية، فى أفلام الأنماط، وفى بعض الأحيان يكون التنميط كاملاً. لقد كان الأمريكيون الأفريقيون (الزواج) يتم اختيارهم تقليدياً فى أدوار مساعدة باعتبارهم أنماط يسهل التعرف عليهم، وفيما عدا أدوار ثانوية مثل الخادمت، فإن الوجوه الزنجية كانت غائبة إلى حد كبير فى أفلام هوليوود. وظهرت قضايا العرق وقد تم تشفيرها تشفيراً آمناً داخل مواضيع النمط، خاصة فى الويسترن، الذى يقوم بإعادة الأمر - بشكل أكثر. أماناً - إلى ماضى الأمة وليس إلى حاضرها. وكان الأمريكيون الآسيويون غائبين بشكل عام من الأنماط النمطية، كما كان كذلك اللاتين حتى "قصة الحى الغربى". ومنذ التسعينيات، كان العرب النمطيون يتم تصويرهم فى أفلام الأكشن باعتبارهم إرهابيين، كما فى "أكاذيب حقيقية" (١٩٩٤)، و"قرار تنفيذى" (١٩٩٦)، و"الحصار" (١٩٩٨). وعلى النقيض فإن الروس بدوا أكثر ودأ فى أفلام هوليوود بعد انهيار الاتحاد السوفييتى ونهاية الحرب الباردة، كما فى "اصطياد غواصة أكتوبر الأحمر" (١٩٩٠) و"عدو على الأبواب" (٢٠٠١).

وخارج هوليوود، كانت هناك أفلام منفصلة موازية يديشية (يهودية - المترجم) وزنجية و"عرقية". وأنت ذروة الأفلام اليديشية فى العشرينيات والثلاثينيات، وكانت قمة السينما الزنجية فى الثلاثينيات والأربعينيات. لقد كان لهذين النوعين من السينما مؤسسات خاصة بهما، ونجومهما، ومخرجوهما، ودوائر العرض، والجمهور، وكانا يتم صنعهما فى خطوط

نمطية مثلما يحدث في أفلام هوليوود. لقد كان هناك على سبيل المثال أفلام زنجية ميلودرامية، وموسيقية، وويسترن، تقدم نجومًا أمريكيين. ولقد حاولت هوليوود أيضًا صنع أفلام موسيقية بممثلين كلهم زنوج، مثل "هاليوليا" (١٩٢٩)، و"مقصورة في السماء" (١٩٤٣)، و"كارمن جونز" (١٩٢٤)، بالإضافة إلى أفلام درامية مثل "المراعى الخضراء" (١٩٣٦). ولقد كانت ممارسة الفصل بين الممثلين على أساس العرق انعكاسًا لممارسات الفصل والتمييز العنصري في الفترة التي صنعت فيها هذه الأفلام.

وبفضل نجاح فيلم "كوتون يأتي إلى هارلم" (١٩٧٠)، وهو فيلم رجال شرطة يصور مفتشين زنوجيين (جودفري كامبريدج وريموند سانت جاك)، جاءت بعده سلسلة أفلام "استغلال الزنوج"، وهو المصطلح الذي صكته الجريدة السينمائية "فاراي" لوصف هذه الأفلام، التي ظهرت منذ أواخر الستينيات وحتى منتصف السبعينيات. ومع اكتساب حركة الحقوق المدنية قوة دفع، وأصبحت أكثر نضالًا، رفض العديد من المنفجرين الزنوج الصور المدججة للنجوم الزنوج التقليديين مثل سيدنى بواتييه (ولد عام ١٩٢٧) وهاري بيل فونتي (ولد عام ١٩٢٧)، ورحبوا بأفلام الأكشن الجديدة التي يقوم ببطولتها نجوم زنوج يتمتعون برجولة فائقة، مثل لاعب الفوتبول الشهير السابق جيم براون (ولد عام ١٩٣٦) في أفلام مثل "بلاك جان" (١٩٧٢) و"ذبح" (١٩٧٢). وأصبح ريتشارد راوندترى (ولد عام ١٩٤٢) شهيرًا في دور المفتش الزنجي ديث الأخلاق جون شافت في "شافت" (١٩٧١)، والذي أطلق عليه "جيمس بوند الجديد"، كذلك رون أونيل (١٩٣٧-٢٠٠٤) في فيلم "سوبر فلاي" (١٩٧٢). ومن النجمات الزنوجيات بام جريز (ولدت عام ١٩٤٩) في "كوفي" (١٩٧٣) و"فوكسي براون" (١٩٧٤)، وتامارا

دوبسون (ولدت عام ١٩٤٧) فى "كليوباترا جونز" (١٩٧٣)، واللتان طبقتا ذات التوليفة على الشخصيات النسائية. أما مسألة إذا ما كانت أفلام استغلال الزنوج تقدمية من الناحية السياسية فقد كانت محل جدال، لكن هذه الأفلام مهدت الطريق أمام سلسلة أفلام "الملح والقلقل" (التي يقوم ببطولتها نجم أبيض ونجم زنجى معاً - المترجم) لرفقة الرجال، والتي بدأت مع "٢٤ ساعة"، والاستقبال العريض لنجوم أكشن زنوج مثل ويسلى سنايبس (ولد عام ١٩٦٢) ودينزيل واشنطن (ولد عام ١٩٥٤).

وبرغم أن رعاية البقر الزنوج كانوا موجودين على الحدود، فقد تم قمع تاريخهم بواسطة الصورة الأيقونية للبطل الأبيض فى أفلام الويسترن. ومن أشهر الأنماط الفيلمية لأفلام الأعراق كان نمط الويسترن، وربما كان أولها هو "جندى فى الفرقة ك" (١٩١٧)، مع البطل الزنجى توبيل جونسون (١٨٨١-١٩٧٨). ثم ظهر هيرب جيفريس (ولد عام ١٩١١) فى أواخر الثلاثينيات، فى سلسلة من الأفلام المستقلة من نمط الويسترن الموسيقى التي يقوم بتمثيلها الزنوج فقط، مثل "بوكارو البرونزى" (١٩٣٩) و"هارلم يسافر إلى المراعى" (١٩٣٩). وفى عام ١٩٦٠ جاء فيلم جون فورد "الرقيب روتليدج" من بطولة وودى ستروود (١٩١٤-١٩٩٤) فى دور جندى سلاح الفرسان الذى حوكم عسكرياً بسبب عرقه. وخلال فترة أفلام استغلال الزنوج صنعت عدة أفلام الويسترن، من أشهرها "باك والواعظ" (١٩٧٢) من إخراج سيدنى بواتييه، حول مجموعة من المطاردين مقابل مكافأة، يحاولون إعادة العبيد السابقين إلى العمل فى مزارع الجنوب بعد هزيمة الجنوب فى الحرب الأهلية، وكان هذا الفيلم من بطولة هارى بيل فونتى مع بواتييه، واستخدم الفيلم العديد من مواضيع النمط فى الوقت الذى ركز فيه على العلاقات بين

الأعراق. لكن الزوج كانوا فى الأغلب الأعم غائبين عن أفلام الويسترن فى هوليوود، وهو غياب كامل لدرجة أنه يصبح نكتة فى فيلم "السروج الملتهبة"، الذى يقوم ببطولته الممثل الزنجى كليفون ليتيل (١٩٣٩-١٩٩٢) فى دور الزنجى بارت الذى يستخدم زكائب من طراز "جوتشى". وكان فيلم "فرقة المطاردة" (١٩٩٣) من إخراج ماريو فان بيبلز، وهو الفيلم الذى يعارض ذلك التجاهل الكامل للزوج فى نمط الويسترن، وهو يبدأ برجل زنجى يتحدث مباشرة إلى الكاميرا، ويقدم القصة كلها فى شكل فلاش باك، وهى أداة لوضع إطار للفيلم كله، مستعارة من فيلم "رجل كبير صغير" (١٩٧٠)، وهو فيلم ويسترن سابق قدم رؤية نقدية لتقاليد النمط، وهنا يقوم بالبطولة ستروود، الممثل الأيقونى الذى ظهر فى العديد من أفلام فورد من نمط الويسترن، بما فى ذلك "الرقيب روتليدج".

السينما القومية والنمط الفيلمي

برغم أن قدرًا كبيرًا من الأعمال النظرية المعاصرة قد طرح تساؤلات حول المفاهيم التى تتناول السيطرة القومية، وبالتالي فكرة السينما القومية، فإن تناول النمط الفيلمي مفيد لتناول فكرة السينما القومية بشكل عام، بالإضافة إلى وضع مفاهيم حول حدود صناعات سينما قومية محددة. وكما تشير إيلا شوهات، كذلك روبرت ستام، فإن جمهور السينما هو "الأمة التى تتشكل عن طريق الفرجة السينمائية" (ص ١٥٥)، وجمهور النمط الفيلمي هو ما يصفه ألتمان بأنه مجتمعات "متجمعة" من الأفراد الذين "يتلاصقون من خلال أفعال متكررة من الخيال الإبداعى" فى سياق السينما، من خلال رابطة متخيلة بين متفرجين متفرقين جغرافيًا يتشاركون فى متعة فرجة متشابهة ومعرفة بالنمط الفيلمي (ألتمان، ص ١٦١-١٦٢).

وخلال تطوير صناعة سينما قومية حيوية ومميزة، فقد كان على معظم البلدان أن تواجه بطريقة ما السيطرة الثقافية العالمية لهوليوود، خاصة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، حين نجحت هوليوود في السيطرة على العديد من أسواق السينما الأجنبية في كل القارات.

وكان على صناعات السينما القومية أن تجد لنفسها مكاناً سواء في السوق المحلية أو العالمية. ولأن سينما هوليوود هي سينما أنماط فيلمية في معظمها، فإن هذا كان يعنى العمل في نظام النمط. إن إطار النمط الفيلمي يسمح للسينمائيين بفوائد متعددة من العمل في أشكال مألوفة للجمهور داخل البلاد وخارجها، لذلك فإنها تتيح مزيداً من إمكانيات الربح للمنتجين من أجل التوزيع الخارجي، وهو أمر مهم بشكل خاص في البلدان التي لا يكون فيها عدد السكان كافياً لدعم صناعة سينما محلية، حيث إنه يكون في هذه الحالة هو الأمل الوحيد للأفلام لكي تدر ربحاً. ومع ذلك، فإن قبول الأشكال النمطية من هوليوود يوحى أيضاً بفقدان أية سمات قومية مميزة يمكن التعبير عنها في السينما. وتلك هي الأزمة التي تركت تأثيرها على مجرى السينما القومية في العديد من البلدان، خاصة أستراليا، وكندا، وبريطانيا العظمى، ونيوزيلندا، وجميعها تتشارك مع هوليوود في اللغة الإنجليزية.

وكان رد فعل السينمائيين من كل أنحاء العالم تجاه هيمنة السينما الأمريكية هو تبني الأنماط الفيلمية الهوليوودية وجعلها محلية، أو إعادة صنعها طبقاً للأذواق الثقافية المحلية، والأمثلة على ذلك هي "ويسترن الاسباجيتي"، أو أفلام فنون القتال من هونج كونج. وهناك صناعات سينما قومية أخرى خلقت أنماطها الخاصة بها. مثل السينما الألمانية التي طورت في العشرينيات والثلاثينيات نمطاً فيلمياً مميزاً، هو فيلم الجبال، حيث شخصية أو مجموعة

من الشخصيات يجاهدون فى الصعود إلى قمة جبل. وفيلم "أرض الوطن" هو نمط فيلمى آخر ذو سمة عاطفية رومانسية، حول ألمانيا الريفية وسكانها. وفى السينما الهندية هناك أفلام "ماسالا" (أو مزيج التوابل) التى تجمع بين تنويع من العناصر النمطية غير المتجانسة، كأن توضع مشاهد موسيقية فى فيلم درامى بطريقة لا تعرفها هوليوود.

وبالتالى فإن صناعة الأنماط الهوليوودية قد تأثرت ببعض من هذه الأنماط غير الأمريكية. وعلى سبيل المثال فإن أفلام الساموراي اليابانية اكتسبت جماهيرية فى اليابان بعد الحرب العالمية الثانية، وأصبحت مشهورة فى الغرب خصوصاً من خلال أفلام أكيرا كيروساوا (١٩١٠-١٩٩٨) من بطولة توشيرو ميفونى (١٩٢٠-١٩٩٧)، بما فى ذلك "راشومون" (١٩٥٠)، و"الساموراي السبعة" (١٩٥٤)، و"الحارس" (١٩٦١)، و"سانجورو" (١٩٦١). وجاء فيلم "الشمس الحمراء" (١٩٧١) ليجمع بين تشارلز برونسون (١٩٢١-٢٠٠٣) وميفونى، فى فيلم من نمط صحبة الأصدقاء يدور فى الغرب الأمريكى، وكانت هناك عدة أفلام نمطية أمريكية هى إعادة صنع لأفلام الساموراي تلك، مثل "العظماء السبعة" (١٩٦٠) الذى يعتمد على "الساموراي السبعة" (الذى اعتمد عليه أيضاً فيلم الخيال العلمى "معركة فيما وراء النجوم" (١٩٨٠)، وفيلم "الغضب" (١٩٦٤) عن "راشومون"، والفيلمان "حفنة من الدولارات" (١٩٦٤) من نمط "الويسترن اسباجيتى"، كذلك فيلم الأكشن "آخر الرجال المقاومين" (١٩٩٦) من بطولة بروس ويليس، وكلاهما يعتمد على "الحارس". وبرغم أن هناك العديد من أفلام الأنماط العالمية ما تزال مجهولة إلى حد بعيد بالنسبة للجمهور الغربى، فقد أصبحت صناعة السينما والثقافة الجماهيرية بشكل عام تزداد فى عولمتها، كما أصبحت الجماهير متعددة الثقافات، ومن المحتم أن الأنماط الفيلمية سوف تتفاعل فى النهاية بشكل أكثر قوة عبر الحواجز القومية.

انظر أيضاً:

"نظام الاستوديو".

مزید من القراءات

FURTHER READING

- Altman, Rick. *Film Genre*. London: British Film Institute, 1999.
- Bathes, Roland. *Mythologies*. Edited and translated by Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.
- Cawelti, John. *The Six-Gun Mystique*. 2nd ed. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1984.
- Cook, Pam. "Exploitation Films and Feminism." *Screen* 17, no. 2 (Summer 1976): 122-27.
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, Brace, 1927.
- Grant, Barry Keith. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London and New York: Wallflower Press, 2006.
- , ed. *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- Kitses, Jim. *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship within the Western*. London: British Film Institute, 1970; Bloomington: Indiana University Press, 1970.
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York: Routledge, 1999.
- , ed. *Genre and Contemporary Hollywood*. London: British Film Institute, 2002.
- Schatz, Tom. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House, 1981; Philadelphia: Temple University Press, 1981.
- Shohat, Ella, and Robert Stam. "From the Imperial Family to the Transnational Imaginary: Media Spectatorship in the Age of Globalization." In *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, ed. Robin Wilson and Wimal Dissanayake, 145-170. Durham: Duke University Press, 1996.
- Tudor, Andrew. *Theories of Film*. New York: Viking Press, 1974; London: British Film Institute, 1974.
- Warshaw, Robert. *The Immediate Experience*. New York: Atheneum, 1971.
- Wood, Robin. *Howard Hawks*. London: British Film Institute, 1968; Garden City, NY: Doubleday, 1968.

Barry Keith Grant

كتب هذا الفصل: باري كيث جرانت

إدوارد جى روبنسون

(ولد باسم إيمانويل جولدنبيرج، بوخارست،
رومانيا، فى ١٢ ديسمبر ١٨٩٣، توفى
فى ٢٦ يناير ١٩٧٣).

كان إدوارد جى روبنسون ذا قامة قصيرة، ويفتقر إلى الوسامة التقليدية لمن يأخذون أدوار البطولة، ومع ذلك فإنه كان من أعظم النجوم من الرجال فى عصر الاستوديو. وكان مع جيمس كاجنى، وهمفري بوجارت، هم الذين صاغوا الصورة الهوليوودية للرجل قاسى الطباع بالنسبة لجمهور فترة الكساد. بدأ حياته التمثيلية فى المسرح، وكان أول أدواره فى السينما عام ١٩٢٣ وعمره ثلاثون عامًا فى فيلم "الshal الزاهى" (١٩٢٣)، وأصبح مشهورًا فى عام ١٩٣١ فى الدور النمطى الأساسى لرجل العصابات فى "قيصر الصغير"، مجسدًا المجرم إنريكو سيزار بانديللو، قاطع الطريق الذى يصل إلى القمة ثم يصنع سقوطه الحتمى.

ومع نجاح هذا الفيلم، استمر روبنسون فى لعب سلسلة من الشخصيات الإجرامية فى عدد من أفلام شركة إخوان وارنر خلال الثلاثينيات، ثم سعى للهروب من التتميط ليوسع من مدى أفلامه، ويلعب أدوارًا مثل فيلم سيرة الحياة "رصاصه دكتور إيرليش السحرية" (١٩٤٠)، حول العالم من القرن

التاسع عشر الذى اخترع علاجًا من مرض الزهري، ومثل دور موظف شركة التأمينات المخلص والأبوى بارتون كيز فى الفيلم نوار الكلاسيكى "تأمين مزدوج" (١٩٤٤). ومع ذلك فإن عددًا من هذه الأدوار التالية اعتمدت بوضوح على صورة روبنسون فى دور رجل العصابات، مثل قبطان السفينة اللفظ لارسون فى فيلم المغامرات "ذئب البحر" (١٩٤١)، والقاسى داثان فى "الوصايا العشر" (١٩٥٦).

وفى فيلم جون فورد "حديث كل المدينة" (١٩٣٥)، لعب روبنسون دورًا مزدوجًا لرعيم العصابة، والمواطن الممثل الذى يطيع القانون، ليقدم متعة من صورته التقليدية للمجرم، ويستغل جاذبيته فى صنع بطل مثير للتعاطف يمكن أن يشعر الجمهور بالارتياح عندما يتعاطف معه. وبالمثل، فى الفيلم نوار المهم الذى أخرجه فريتز لانج "الشارع القرمزى" (١٩٤٥) (يمكن الترجمة أيضًا إلى "الشارع الفاجر" - المترجم)، يلعب روبنسون دور موظف دمى الأخلاق تسيطر عليه زوجته، يجد نفسه مضطراً إلى السرقة، والزنا، وأخيراً إلى القتل. وهذا الفيلم يشير بين الحين والآخر لصورة المجرم كما قدمها روبنسون، كما فى مشهد حفلة العشاء الافتتاحى، الذى يشبه مشهداً فى "قيصر الصغير" فى البداية، لكنه بعد ذلك يكشف عن شخصيته فى دور كريستوفر كروس، الصراف الخجول المضطهد، الذى يتعامل فى عمله بأموال الآخرين (بينما هو لا يملك شيئاً - المترجم)، وسوف يتحول لاحقاً إلى مجرم، ومن المفارقات الساخرة أن هذا يحدث فى البداية عندما يخطئون فى انطباعهم عن صورته كمجرم - اعتماد على تقاليد النمط الفيلمى وتوقعاته، لكن ذلك يصبح حقيقياً فيما بعد.

وفى الخمسينيات عاش روبنسون تجربة طلاق صعبة، أجبرته على أن يبيع مجموعته الفنية الغالية. كما تم استدعاؤه للشهادة أمام "لجنة النشاطات غير الأمريكية" (الماكارثية - المترجم)، لكن تم الحكم فى النهاية ببراءته من ارتباطه بالحزب الشيوعى. وبرغم هذه المصاعب، استمر فى صنع أفلام دراما الجريمة طوال هذا العقد. وكانت حياته الفنية التالية غير منتظمة، لكن دوره الأخير كان فى فيلم الخيال العلمى "أخضر" (١٩٧٣) الذى أتاح له أن يموت على الشاشة فى نهاية ملائمة لحياة واحد من أهم النجوم الأمريكيين.

مشاهدات مقترحة:

"قيصر الصغير" (١٩٣١)، "حديث كل المدينة" (١٩٣٥)، "رصاصات أو استفتاءات" (١٩٣٦)، "اعترافات جاسوس نازى" (١٩٣٩)، "الأخ أوركيد" (١٩٤٠)، "ذئب البحر" (١٩٤١)، "تأمين مزدوج" (١٩٤٤)، "امرأة فى النافذة" (١٩٤٥)، "الشارع القرمزى" (١٩٤٥)، "كى لارجو" (١٩٤٨)، "صبي سينسيناتى" (١٩٦٥)، "أخضر" (١٩٧٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Beck, Robert S. *The Edward G. Robinson Encyclopedia*. Jefferson, NC: McFarland, 2002.
- Ginsberg, Alan L. *Little Caesar: An Autobiography of Edward G. Robinson*. London: New English Library, 1983.
- Hirsch, Foster. *Edward G. Robinson*. New York: Pyramid Books, 1975.
- Parish, James Robert, and Alvin H. Marill. *The Cinema of Edward G. Robinson*. South Brunswick, NJ: A. S. Barnes, 1972.
- Robinson, Edward G. *All My Yesterdays: An Autobiography*. New York: Hawthorn Books, 1973.

Burvy Keith Grant

بارى كيث جرائنت

جون كاربنتر

(ولد في كارتاج، نيويورك، ١٦ يناير ١٩٤٨).

يشتهر جون كاربنتر لبرايعته أساسًا في مشاهد الأكشن، الذي أسست وجوده كواحد من أبرع مخرجي هوليوود في أفلام العنف والتشويق. وهو يخرج في الأغلب أنماط أفلام الرعب والخيال العلمي، كما يعمل أيضًا في مجال كتابة السيناريو، وتصوير المؤثرات الخاصة، وتأليف النصوص الموسيقية الإلكترونية لأفلامه.

وبينما كان طالبًا لدراسة السينما في جامعة كاليفورنيا الجنوبية، صنع عدة أفلام قصيرة، بما في ذلك "بعث برونكو بيلي" الذي فاز بجائزة الأوسكار كأفضل فيلم قصير في عام ١٩٧٠، كما صنع "تجم مظلم" مع زميله في الدراسة دان أوبانون، وهو الفيلم الذي حوله إلى أول أفلامه الروائية الطويلة في عام ١٩٧٤، وقام بتصويره في ميزانية ضئيلة، وهو يقدم رؤية كوميدية قاتمة عن رجال في الفضاء سيطرت عليهم التكنولوجيا. وكان فيلمه التالي "هجوم على النقطة ١٣" (١٩٧٦)، وهو مزيج جري من فيلم الويسترن من إخراج هوارد هوكس "ريو برافو" (١٩٥٩)، وفيلم الرعب من إخراج جورج روميرو "ليلة الموتى الأحياء" (١٩٦٨)، وقد أسس هذا الفيلم مكانته كمخرج ومؤلف شاب واعد. وجاءت انطلاقته التجارية مع "هالوين" (١٩٨٠) الذي

أطلق سلسلة من الأجزاء التالية (من إخراج مخرجين آخرين)، بالإضافة إلى سلسلة أخرى من أفلام السفاحين. وقدم فيلم "هالوين" استخدامًا بارعًا لتقنيات مثل الكاميرا المحمولة، والتوتر بين مقدمة الكادر وخلفيته في الميزانسين لخلق التوتر والخوف.

إن كاربنتر يشعر بالراحة وهو يعمل من خلال الأنماط الفيلمية، كما في "هالوين"، لكنه يقوم بالمزج بين المواضيع والصور الأيقونوجرافية، كما في "الهروب من نيويورك" (١٩٨١)، وهو فيلم أكشن وخيال علمي، و"مشكلة كبيرة في الصين الصغيرة" (١٩٨٦) وهو فانتازيا كوميدية وفنون قتالية، و"أشباح المريخ" (٢٠٠١) وهو فيلم رعب وخيال علمي. وفي بعض الأحيان تبدو مشاهد الأكشن في أفلامه تتجاوز القيود السردية لتصبح سينما خالصة. ومشاهد مثل لقطة وجهة النظر الطويلة في افتتاحية "هالوين"، ومطاردة ملاح الفضاء لمخلوق فضائي عابث في بئر المصعد في "نجم مظلم"، تظهر سيطرته الواضحة على الأكشن والتشويق من خلال الإيقاع، والمونتاج، واستخدام الموسيقى.

ومن ناحية النيمة، فإن أفلام كاربنتر مهتمة بمسائل التواصل والعزلة. في "نجم مظلم"، عندما يتباعد طاقم سفينة الفضاء بسبب الملل واللامبالاة، فإن الفضاء الخارجى يصبح رمزًا للعزلة النفسية للطاقم. والصور الأخيرة في فيلمه "الشيء" (١٩٨٢) تظهر آخر رجلين على قيد الحياة وهما يجلسان بحذر في مواجهة بعضهما، وقد فصل بينهما تكوين الشاشة العريضة، وقد تم تجسيد عدم ثقتهما المتبادلة في الصورة. وفيلم "إنهم يعيشون" (١٩٨٨) هو فيلم أكشن خيال علمي، ويقدم بمهارة نقدًا للثقافة الجماعية في قصته عن عامل يدوي يكشف نظارات تجعله يرى الرسائل غير المحسوسة، التي

يرسلها غرباء من الفضاء منهمكون في سرقة الموارد الطبيعية للأرض، ويشجعون السلبية السياسية والنزعة الاستهلاكية في كل أشكال ووسائط الثقافة الجماهيرية.

مشاهدات مقترحة:

"نجم مظلم" (١٩٧٤)، "هجوم على النقطة ١٣" (١٩٧٦)، "هالوين" (١٩٧٨)، "الضباب" (١٩٨٠)، "الهروب من نيويورك" (١٩٨١)، "الشئ" (١٩٨٢)، "كريستين" (١٩٨٣)، "ستارمان" (١٩٨٤)، "مشكلة كبيرة فى الصين الصغيرة" (١٩٨٦)، "أمير الظلام" (١٩٨٧)، "إنهم يعيشون" (١٩٨٨).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Billson, Anne. *The Thing*. London: British Film Institute, 1997.
- Boulenger, Gilles. *John Carpenter. The Prince of Darkness*. Los Angeles: Silman-James Press, 2003.
- Conrich, Ian, and David Woods, eds. *The Cinema of John Carpenter: The Technique of Terror*. London and New York: Wallflower Press, 2004.
- Cumbow, Robert C. *Order in the Universe: The Films of John Carpenter*. Metuchen, NJ, and London: Scarecrow Press, 1990.
- Muir, John Kenneth. *The Films of John Carpenter*. Jefferson, NC: McFarland, 2005.

Barry Keith Grant

بارى كيث جرانث

ألمانيا "Germany"

السينما الألمانية - بمعناها الأوسع الذى يطلق عليه الألمان "الثقافة السينمائية" - تصور العديد من أوجه التاريخ والثقافة والتجارة والسياسة بالنسبة لألمانيا عبر ما يزيد على مائة عام. وأى تاريخ للسينما العالمية يجب أن يقر بالمدى الذى حققته السينما الألمانية فى الابتكار التقنى والإبداع الجمالى، وتطورها الصعب لكنه تطور فائن، وتأثير شخصياتها وأعمالها المهمة. والسينما الألمانية اليوم موجودة فى عالم الوسائط، وتمتد إلى المجال الأوروبى والعالمى، وتتكامل فى شبكة يتجمع فيها خطوط الإنتاج والتوزيع والاستهلاك.

وإحدى سمات هوية السينما الألمانية هى التمويل العام (من جانب الدولة - المترجم). فعلى المستوى القومى، يتم الدعم عن طريق "مؤسسة دعم السينما الفيدرالية" (FFA) فى برلين، وهناك فى ميونخ - عاصمة مقاطعة بافاريا - "اتحاد صدارات" الذى يروج لصورة السينما الألمانية ومبيعاتها فى الخارج. والسينما كصادرات ثقافية هى إحدى وظائف "معهد جوته فى ميونيخ"، بالاشتراك مع المؤسسة المتخصصة فى ذلك فى مقاطعة نورثرين ويستفاليا. وكل المقاطعات الفيدرالية الست عشرة والعديد من السلطات الإقليمية، تدعم السينما والوسائط الأخرى فى مجال العرض، والتعليم، والتدريب، والإنتاج، وذلك من خلال إقامة المتاحف، والأرشيفات،

ودور العرض المحلية، أو بتقديم جوائز، ومنح، وقروض إلى السينمائيين. إن هذه الشبكات المعقدة من الدعم هي أيضاً عناصر مهمة في التخطيط الاقتصادي الذي يهدف لإحلال الصناعات المتداعية مثل صناعة الفولاذ والتعدين، بالخبرة في تقنية وإنتاج الوسائط الفنية ووسائط الاتصال. وبالنسبة للثقافة السينمائية الألمانية، فمانزال برلين وميونخ تسيطران، لكن هناك مراكز في مدن رانيلاند مثل دوسلدورف، وكولونيا، وكارلروه في ميناء ألمانيا الشمالي هامبورج، وقد أصبحت هذه المراكز ذات أهمية كبيرة أيضاً.

السنوات الأولى: ١٨٩٥-١٩١٨

منذ عام ١٨٩٥ كان أوتومار أنشوتز (١٨٤٦-١٩٠٧) يقدم عروضاً للجمهور بجهاز تاشيسكوب، وهي أداة بصرية قادرة على إحداث حركة في صور منفردة، وفي أول نوفمبر من هذا العام عرض الأخوان سكلادانوفسكى ما يمكن اعتباره أول فيلم يعرض للترفيه الجماهيرى. ومع ذلك فإن آلة عرض "بيوسكوب" لهما لم تكن من الناحية التقنية معادلة لآلة عرض الأخوين الفرنسيين لومبير (أوجست ١٨٦٢-١٩٥٤، لوى ١٨٦٤-١٩٤٨)، اللذين ينسب لهما أول عرض سينمائى حقيقى فى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥. لقد نبعت كجزء من أداء المنوعات، وكان الجيل الأول من العارضين يتجولون بين أماكن العرض على اختلافها، ليقدموا أفلامهم بين فصول التمثيل الحقيقى، ليقدموا مزيجاً من النمر الراقصة التى تضم ألعاب الأكروبات، والمناظر الطبيعية، والأحداث المحلية، وما إلى ذلك. وكان الكثير من هذه النمر توثيقاً واقعياً، لكن صناع الأفلام كانوا فى الوقت ذاته يطورون قدرة السينما على تقديم ما هو خيالى أيضاً.

وأكثر رواد السينما الألمانية أهمية هو أوسكار ميستر (١٨٦٦-١٩٤٣) وجويدو سيبير (١٨٧٩-١٩٤٠) في برلين. قام ميستر بإتقان التكنولوجيا، واختراع الصليب المألطي الذي يحقق تزامن كادرات الشريط وراء عدسة آلة العرض، كما ابتكر نظامًا صوتيًا مستخدمًا الجراموفون، وكان يصور مادته بنفسه، بما في ذلك الجرائد السينمائية المنتظمة، واستخدمها في البداية لكي يبيع آلة العرض التي ابتكرها. ثم انتقل إلى العرض والتوزيع، وبحلول عام ١٩١٣ كان يصنع أفلامًا روائية طويلة. أما سيبير فقد كان مخرجًا ومصورًا سينمائيًا، وطور قدرات السينما في الإضاءة وتصوير المؤثرات، لكن ربما كان أهم منجزاته هي الإشراف في عام ١٩١٢ على بناء أول أستوديو ألماني كبير في بابلزبيرج (ترجمتها "مدينة بابل" - المترجم)، وهي ضاحية من مدينة بوتسدام في الجنوب الغربي من برلين.

وحتى عام ١٩٠٦ كان العارضون الألمان يصنعون مادتهم أو يشترونها، ولكن بحلول عام ١٩١٠ جاءت مرحلة ثانية من التطور مع الأفلام الروائية متعددة البكرات، مع تغيير في حقوق الملكية بالنسبة للموزعين، الذين بدأوا آنذاك في تأجير النسخ. لقد كانت السينما تخرج من حالتها الأولى كبذعة جديدة، إلى مبانٍ مخصصة لعرض الأفلام، كان بعضها مثل "مارمور هاوس" (بيت الرخام) في برلين، والذي حاكى أبهة المسارح الكبرى في محاولة للمشاركة في وضعها الثقافي المحترم. وناضل السينمائيون لزيادة رأس المال الثقافي للسينما لجذب الجمهور البرجوازي، وهو ما سوف يعمل بالتالي على تخفيف القيود الرقابية وضريبة الملاهي، ومناهضة جهود السيطرة على السينما بواسطة الحركات الإصلاحية مثل تلك التي تأسست في عام ١٩٠٧، ثم في عام ١٩١٧، وكانت هذه الحركات تدافع

عن إجراءات المنع الرقابية، وتتطلب من الأفلام أن تكون صالحة للعرض، وسعت إلى أن يكيف هذا الوسيط الجديد (السينما) نفسه من أجل أهدافها التعليمية والإصلاحية والقومية. وكان رد فعل السينمائيين هو صنع ما أصبح معروفًا باسم "أفلام المؤلفين"، التي قد تكون اقتباسات عن الأدب، مع سيناريوهات كتبها مؤلفون معروفون، مثل سيناريو هانز هاينز إيورز لفيلم ستيلان راى (١٨٨٠-١٩١٤) "طالب براج" (١٩١٣)، وهو فيلم فانتازى عن مونيقة الأنا الأخرى، كذلك نسخة بول لينداو (١٨٣٩-١٩١٩) عن مسرحيته "الآخر" (١٩١٣)، أو أفلام عن مسرحيات لكتاب دراما مشهورين مثل جير هارت هاوبتمان (١٨٦٢-١٩٤٦) أو آرثر شنيتزler (١٨٦٢-١٩٣١). كما أنت أسماء معروفة من عالم التمثيل والإخراج المسرحى، مثل الممثل البيرت باسрман، والمخرج المسرحى ماكس راينههارت.

وكانت معظم الأفلام تهدف إلى الترفيه الجماهيرى، وهو ما تطلب أنماطاً معروفة وممثلين ومخرجين مشهورين. وهكذا فإن التقاليد الجماهيرية، مثل الحوادث، والأوبريتات، والروايات، والروايات المسلسلة، صنعت الدراما السينمائية، والميلودراما، والكوميديا، وجعلتها قريبة على ذوق الجماهير، كما أن القصص الخيالية ظهرت جنباً إلى جنب الملاحم والأفلام التاريخية المبهرة. وكان فيلم "الملصق المطلوب" (١٩١٣) من إخراج فرانز هوفر يجمع بين قصص المخبر السرى والديكورات الأسلوبية، كما قدمت هوليوود نماذج لكوميديا السلاستيك (الحركية - المترجم)، وحتى لمجموعة من أفلام تقليد الويسترن، وكان بعضها اقتباساً عن قصص "الغرب البرى" للكاتب الألماني من القرن التاسع عشر كارل ماي (١٨٤٢-١٩١٢). ومن نجوم تلك الفترة بول فيجيز (١٨٧٤-١٩٤٨)، وباسрман، وهينى بورتين (١٨٩٠-١٩٦٠)، وأستا نيلسين (١٨٨١-١٩٧٢) قبلهم جميعاً.

ومع اندلاع الحرب العالمية الأولى فى عام ١٩١٤، انتقلت الصناعة الألمانية إلى مرحلتها التأسيسية الأخيرة: الاندماج. لقد ميزت النزعة القومية دائماً صناعة السينما الألمانية، مع جماعات مثل "جمعية الأسطول الألمانى" والجمعيات الاستيطانية التى تصنع أفلاماً لتروج لسياساتها. وظهر الإمبراطور الألمانى فيلهيلم الثانى فى العديد من الجرائد السينمائية حتى إنهم أطلقوا عليه أول نجم سينمائى للأمة الألمانية. وعندما تناقشت المنافسة الأجنبية، توسع الإنتاج والعرض المحلى، وأصبح تحت تأثير متزايد من جانب الدولة يهدف إلى استخدام الترفيه الجماهيرى سواء فى الإلهاء عن واقع الحرب، أو كوسيلة للدعاية القومية. وقامت الجرائد السينمائية والسينما التسجيلية بتبنى حكايات تدعم المجهود الحربى بدلا من تصوير الوقائع على الجبهة. وقام الجيش بإنشاء "مكتب الفوتوغرافيا والسينما" الخاص به فى عام ١٩١٧، وحاول السيطرة على كل السينما الألمانية، لكن الهزيمة بددت المحاولة، ولكن ليس قبل إنشاء أشهر أستوديو فى تاريخ السينما الألمانية، وهو "أوفا" الذى جمع الاستثمارات الخاصة والعامة لشراء وتخزين الجزء الأكبر من أصول الصناعة، مثل أستوديو ميستر، والفرع الألمانى من شركة نورديسك الاسكندنافية، وهكذا سيطرت "أوفا" على الثقافة السينمائية الألمانية، حتى خلال عصر الرايخ الثالث.

العصر الذهبى: ١٩١٩-١٩٣٣

جلبت الهزيمة فى الحرب العالمية الأولى عامين أو ثلاثة من الاضطرابات الاجتماعية والسياسية، حتى استقرت ألمانيا بواسطة "جمهورية فايمار" (اسمها جاء من مدينة ريفية هربت إليها حكومة ما بعد الحرب هرباً

من اضطرابات برلين). ثم جاء الكساد الكبير فى عام ١٩٢٩ ليقوض الاقتصاد والديمقراطية اللذين يتسمان بالهشاشة، مما مهد الطريق أمام النازية. ومع ذلك فإن هذه الفترة القصيرة معروفة باسم "العصر الذهبى" للسينما الألمانية.

تدهور الاقتصاد الألمانى فى البداية بسبب التضخم، الذى لم يكن ممكناً التحكم فيه حتى تدخلت الحكومة الأمريكية لضمان العملة فى عام ١٩٢٣. لكن صناعة السينما ظلت نشيطة، مع مئات من شركات الإنتاج والموزعين، وتوسعت مع أستوديوهات "إيميلكا" فى ميونيخ، ثم فى "بافاريا إيه جى"، ثانى موقع تقليدى لصناعة السينما الألمانية. أما الأستوديو الآخر "أوفا" فقد ازدهر فى البداية، وأسس دور عرض محترمة فى برلين وهامبورج، ثم أسس أستوديو مجهز بالصوت فى بابيلسبيرج. وسرعان ما أسست الجمهورية الجديدة سيطرة مباشرة على الإنتاج من خلال مكاتب التقييم السينمائى فى برلين وميونخ، وحررت الأفلام من الرقابة التى كانت تمنعها بقوة القانون. ومع ذلك فقد استمر تعزيز المعايير التعليمية من خلال تقليل الضرائب على الأفلام "ذات القيمة الخاصة".

لكن ميزة السينمائيين الألمان العظمى كانت على المستوى العالمى، عندما اكتسبت الأفلام الألمانية المصدرة إلى الخارج شهرة كبيرة. ومع ورود الأفلام الأجنبية أيضاً، كانت الفرصة العالمية تعنى الحوار مع ما هو سائد بالفعل عالمياً فى صناعة السينما، أى مع هوليوود. وفى عام ١٩٢١، أقيم "التحالف الأوروبى" بين الشركة الهولندية "فيماس بلايرز" ومجموعة من السينمائيين الذين كانوا يعملون سابقاً فى "أوفا"، مثل المستثمر بول دافيدسون (١٨٦٧-١٩٢٧)، والمخرجين إيرنست لوبيتش (١٨٩٢-١٩٤٧) وجو ماى

(١٨٨٠-١٩٥٤). لكن إدارة هذا التحالف لم تستطع التلاؤم مع ضغوط التضخم، وسرعان ما أعلنت الإفلاس. وبعد سنوات قلل، قامت "أوفا" - تحت قيادة أنجح منتج آنذاك، إيريك بومر (١٨٨٩-١٩٦٦) - بعقد اتفاقية "باروفاميت" مع شركتي باراماونت ومترو جولدوين. تعاقدت أوفا على عشرين فيلماً أمريكياً كل موسم، وضمنت للشركتين الأمريكيتين ٧٥ في المائة من برامج دور العرض، ووافق الأمريكيون على أن تأخذ كل شركة عشرة أفلام من أوفا. وكان الجانب الألماني في حاجة إلى هذه الصفقة، حيث إنها جلبت أيضاً قرصاً مقداره ٤ ملايين دولار لكي تسدد أوفا ديونها. لكن ذلك - لسوء الحظ - لم يكن كافياً.

كانت أوفا قد أطلقت بالفعل في عام ١٩١٩ أول نجاح ألماني سينمائي في العالم لمدة خمسة أعوام، مع الفيلم التاريخي من إخراج لوبيتش "مادم دو باري"، الذي حقق تحت اسم "العاطفة" نجاحاً تجارياً كبيراً في الولايات المتحدة في العام التالي، حتى إن المخرج سافر إلى هوليوود في عام ١٩٢٣ ولم يعمل بعد ذلك قط في السينما الألمانية مرة أخرى. وفي بداية عام ١٩٢٠ جاء فيلم روبرت فينه (١٨٨١-١٩٣٨) "مقصورة الدكتور كاليجاري"، وهو الفيلم الذي ميز التعبيرية الألمانية بعد ذلك، والتي كانت الحركة الفنية الطليعية السائدة آنذاك، وعرض الفيلم في برلين. لم تكن في الفيلم أية آثار من الواقعية، وهو يصور مكائد الطبيب الشرير وصنيعته الذي يسير وهو نائم، وذلك من خلال ديكورات غريبة مرسومة على القماش، وأزياء مبالغ، وأسلوب تمثيلي صارخ، خاصة من الشاب كونراد فيت (١٨٩٣-١٩٤٣)، الذي سافر هو أيضاً فيما بعد إلى هوليوود، وربما كان أكثر أدواره شهرة هو "كازابلانكا" (١٩٤١) في دور القائد النازي. كانت تيمة "كاليجاري" تدور

حول الفساد الذى يكمن وراء قناع الاحترام، وتسبب الفيلم فى الكثير من الجدل، حتى إن المنتجين اضطروا إلى إضافة نهاية ترضى كل الأطراف قبل عرضه. وعلى عكس فيلم لوبيتش، فإن فيلم فينه ترك انطباعاً عالمياً باعتباره عملاً إبداعياً، حتى لو لم يتمتع بنفس النجاح الجماهيرى. ومن الأمثلة الأخرى فيلم فريتر لانج (١٨٩٠-١٩٧٦) "دكتور مابوزو المقامر" (١٩٢٢)، والذى يدور حول عقل إجرامى مجنون، كذلك فيلم "الموت المضجر" المعروف أيضاً باسم "القدر" و"بين عالمين" (١٩٢١)، وهو الفيلم الذى يستكشف ألغاز الحياة والموت، ويوضح قدرة لانج على تجسيد المعانى من خلال معمار بصرى. وصنع إف دابليو مورناو (١٨٨٨-١٩٣١) اثنين وعشرين فيلماً بين ١٩١٩ و ١٩٣١، عندما توفى فى الولايات المتحدة. وفيلمه "توسفيراتو مصاص الدماء" أو "توسفيراتو، سيمفونية الأحوال" (١٩٢٢) واحد من أشهر الأفلام التعبيرية، بينما اظهر فيلمه "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤) استخداماً بارعاً للكاميرا المتحركة الذى استغنى تماماً عن الحاجة إلى عناوين على الشريط لكى يحكى قصة بواب فندق كان فخوراً بعمله، لكنهم يستغنون عنه. جاء مورناو إلى الولايات المتحدة بفضل سمعة هذه الأفلام، لكنه لم يستطع فيها أن يجد نجاحاً فى نظام الاستوديو الهوليوودى، فيما عدا فيلمه الغائن "الشروق" (١٩٢٧). وكانت التعبيرية تقترب من نهاياتها مع فيلم "تماثيل الشمع" (١٩٢٤) من إخراج بول لينى، والذى يحكى ثلاث قصص خيالية بديكورات فخمة، وقدم ثلاثة من أعظم نجوم هذا العصر: فيت، وإيميل جانينجز (١٨٨٤-١٩٥٠)، وفيرنر كراوس (١٨٨٤-١٩٥٩).

وفى عام ١٩٢٤ واعم فريتز لانج الأسلوب التعبيرى مع الملحمة التاريخية "أسطورة النيبلونجن"، وهو الفيلم الذى تصور أعظم أسطورة فولكلورية ألمانية. ومع ولع لانج إلى تأثير الضخامة مع الأدوات التعبيرية، صنع لانج واحدًا من أفلامه المهمة الأخرى فى "جمهورية فايمار"، هو "متروبوليس" (١٩٢٧)، من بطولة نجمين فى السينما الألمانية هما هانيريش جورج (١٨٩٣-١٩٤٦) وبريجيت هيلم (١٩٠٦-١٩٩٦)، ومجموعة هائلة من الكومبارس، فى قصة نهاية العالم وقد أخذت شكل مدينة فائقة فى المستقبل، وخاتمة مثالية عن وحدة الإدارة والعمال. وبرغم أن الفيلم برهن على براعة أوفى التقنية، فإنه كاد أن يؤدى بالشركة إلى الإفلاس، وانتهى الأمر إلى سيطرة أصحاب المصالح القومية المحافظة. ومع ذلك فإن "متروبوليس" أعجب دكتور جوزيف جوبلز (١٨٩٧-١٩٤٥)، الذى كان وزير الدعاية النازى بعد عام ١٩٣٣، لذلك أعطى لانج موقعًا متقدمًا فى الصناعة، لكن لانج غادر إلى هوليوود، حيث حاول أن يحقق انتقالًا ناجحًا معقولا، وصنع أفلامًا مثل "الغضب" (١٩٣٦)، والقصة المناهضة للنازية "الجلادون أيضًا يموتون" (١٩٤٣)، و"رانشو المشهور" (١٩٥٢)، و"المطاردة الكبرى" (١٩٥٣). ولم يعد للاندماج مرة أخرى فى صناعة السينما الألمانية بعد الحرب، برغم قبوله دعوات للعودة إلى ألمانيا لإخراج "نمر البنغال" (١٩٥٩)، "المقبرة الهندية" (١٩٥٩)، "ألف عين للدكتور مابيوزه" (١٩٦٠) الذى كرر موتيفة من فيلم سابق له.

وفى أواخر العشرينيات أفسحت التعبيرية الطريق أمام الأسلوب الأكثر اقتصادًا تقنيًا وأيديولوجيًا لحركة "الموضوعية الجديدة"، التى وجدت التعبير السينمائى عنها فى فيلم كيرت سيودماك (١٩٠٢-٢٠٠٠) وروبرت سيودماك

(١٩٠٠-١٩٧٣) "الناس يوم الأحد" (١٩٣٠)، وفيلم جى دابليو بابست (١٨٨٥-١٩٦٧) "شارع بلا بهجة" (١٩٢٥)، وهذا الفيلم الأخير دراما اجتماعية تدور فى منطقة عمالية من فيينا، ويجمع بين التعليق الاجتماعى والميلودراما الأخلاقية، لكى يوضح فساد المضاربين فى البورصة، وإنقاذ البطلة بواسطة ضابط الصليب الأحمر الأمريكى، وكان هذا أيضًا هو أول أفلام جريتا جاربو (١٩٠٥-١٩٩٠) التى رحلت بعد فترة قصيرة إلى هوليوود وأصبحت من أشهر نجومات السينما. وفى نفس هذا النمط الفيلمى جاء فيلم "رحلة الأم كراوس إلى السعادة" (١٩٢٩) الأكثر حدة من الناحية الأيديولوجية، وهو من إخراج بيل جوتزى (١٨٩٦-١٩٤٦)، مع المجموعة السينمائية الماركسية "بروميثيوس". ويصور الفيلم انتحار أم بعد دمار عائلتها بسبب البطالة والفقر، ويدافع الفيلم عن تضامن الطبقة العاملة. كما صور لانج نفس الجو أيضًا فى أول أفلامه الناطقة "إم" (١٩٣١)، لكنه استخدمه فى فيلم جريمة تشويقي يعتمد على حالة حقيقية لسفاح أطفال. وأطلق هذا الفيلم حياة فنية لنجم مهم، هو بيتر لورى (١٩٠٤-١٩٦٤)، الذى سرعان ما نجح فى هوليوود أيضًا. فى فيلم "إم"، والكثير من الأعمال السينمائية التعبيرية منذ "كاليجارى" وما بعده - وجد الناقد سيجفريد كراكاور توحيدًا بين الثقافة الألمانية وانعكاس مهم للروح الفردية والاجتماعية، وهو ما سوف يتجلى بعد ذلك فى النازية.

وكان دخول الصوت فى عام ١٩٢٧ سببًا فى تغيير جذرى فى التوقعات طويلة الأجل للسينما الألمانية على المستوى العالمى، حيث إن المنافس الوحيد لهوليوود أصبح الآن يعمل من خلال لغة أقلية. كان أول فيلم ألمانى ناطق يتم عرضه هو فيلم والتر روتمان (١٨٨٧-١٩٤١) "لحن العالم"

(١٩٢٩)، وهو فيلم رحلات تسيطر عليه الموسيقى. وجاء التحول الكامل إلى استخدام إمكانات الصوت مع فيلم جوزيف فون ستيرنبرج (١٨٩٤-١٩٦٩) "الملاك الأزرق" (١٩٣٠) من بطولة إيميل جانيانج في دور المدرس البرجوازي الذي تغويه راقصة ومغنية الكباريه مارلين ديتريتش (١٩٠١-١٩٩٢) في دور لولا لولا. ولمقاومة القيود التي تفرضها اللغة الألمانية، وتقتصر عرض الفيلم على مناطق قليلة، فإن فيلم "الملاك الأزرق"، وفيلم "أطلانطيك" (١٩٢٩) من إخراج إيوالد دوبون (١٨٩١-١٩٥٦) تم تصويرهما في نسخ متعددة في وقت واحد. وبحلول نهاية عام ١٩٣٠، كانت الأفلام الناطقة هي المعتادة في الإنتاج والعرض.

أما الفيلم الشيوعي الصريح الوحيد الذي أنتج في هذه الفترة فكان "لمن ينتمى العالم؟" (١٩٣٢) من إخراج زلاتان دودوف (١٩٠٣-١٩٦٣)، وكتابة المؤلف المسرحي الشهير برتولت بريشت (١٨٩٨-١٩٥٦)، والذي نجح فقط في أن يجد عرضاً افتتاحياً في برلين في عام ١٩٣٢ بعد أن رفضه الرقباء ثلاث مرات. وهو يصور مجموعة من الذين يعانون البطالة، أقاموا مخيمًا في الغابات جنوب برلين، والفيلم يحمل نقدًا حادًا للدولة وللسلطات الدينية. ومن علامات تلك الفترة أيضًا النسخة السينمائية عن مسرحية بريشت "أوبرا الثلاثة بنسات" (١٩٣١)، لكن بريشت أقام دعوى ضد المخرج بابست والمنتجين، يتهمهم بتزييف الرسالة السياسية في قصته عن التعاون بين الحرامية، والشرطة، والمصارف. وغادر بريشت ذاته ألمانيا في بدايات عام ١٩٣٣، كمثال على التأثير المدمر للتطورات السياسية على كل الطبقة المثقفة في ألمانيا.

الفاشية: ١٩٣٣-١٩٤٥

بعد أن اعتلى النازيون السلطة في عام ١٩٣٣، وضعوا كل عناصر الإنتاج معًا تحت "وزارة الرايخ للترفيه الجماهيري والدعاية" تحت قيادة وزير الدعاية جوبلز. وكان على السينمائيين من المخرجين والكتاب والفنانين والموسقيين أن ينتموا إلى "غرفة العلاقات الثقافية". وأدى دمج شركات الإنتاج إلى أن أستوديوهات أوفاء، وتوبيس، وبافاريا، وتيرا، سرعان ما كانت تنتج ما يزيد على ٨٠ في المائة من كل الأفلام الروائية الطويلة. واضطرت أسماء بارزة، وأسماء غير معروفة أيضًا إلى الرحيل، وإلا كانت مهددة بالتدمير بالمعنى الحرفي للكلمة. وهكذا فإن بيللى وايلدر (١٩٠٦-٢٠٠٢)، ماكس أوفولس (١٩٠٢-١٩٥٧)، روبرت سيودماك، إيريك بومر، ديتليف سيرك (دوجلاس سيرك، ١٨٩٧-١٩٨٧)، ألكسندر كوردا (١٨٩٣-١٩٥٦)، أرنولد بريسيرجر (١٨٨٥-١٩٥١)، لحقوا بالذين هاجروا إلى بلدان أوروبية أخرى أو إلى هوليوود، لكنهم أصبحوا الآن في المنفى، دون ضمان على القدرة على العودة إلى الوطن أبدًا. وكان من الذين بقوا من الممثلين إميل جانيجز، هانز ألبيرس (١٩٢٥-١٩٩٩)، كريستينا سودرباوم (١٩١٢-٢٠٠١)، بريجيت هورنى (١٩١١-١٩٨٨)، هاينز رومان (١٩٠٢-١٩٩٤)، ومن المخرجين فيت هارلان (١٨٩٩-١٩٦٤)، فولفانج ليبينير (١٩٠٥-١٩٨٧)، لينى ريفنشثال (١٩٠٢-٢٠٠٣)، وكان باستطاعتهم تحقيق حياة فنية ناجحة إذا أطاعوا الأوامر.

وكانت بداية الحكم النازي، مثل سقوطه في عام ١٩٤٥، علامة على تغير حاد في التاريخ الألماني. لكن ذلك لم يحدث بين عشية وضحاها، بل كان انتقالًا إلى ظروف تم التنبؤ بها طويلاً، وكان هذا يعنى درجة من

الاستمرارية، على الأقل في البداية. وهكذا فقدت أعقد صناعة فى العالم الكثير من ذلك العامل الحيوى فى كل صناعة الأفلام: الموهبة، لكنها ظلت قادرة على صنع أفلام مهمة لسوقها الجماهيرية، ووسائل دعاية فى شكل أفلام روائية طويلة أو جرائد سينمائية زائفة، وبعضًا من أكثر الصور التى عرضت على الشاشة سرًا. كما استمر الرايخ فى سياسة التقييم التى بدأتها جمهورية فايمار، لتعطى خصومات ضريبية للأفلام التى توصل أيديولوجيتها، برغم أن هذه الخصومات لم تستطع أن تعوض الخسارة فى أسواق التصدير، خاصة إلى الولايات المتحدة، وهى الأسواق التى تدهورت على الفور. ومع ذلك كانت هناك مزايا، فقد تناقص استيراد الأفلام الأجنبية - برغم أنها لم تختف تمامًا - وتم حظر المنافس الرئيسى - هوليوود - حظرًا تامًا فى عام ١٩٣٩ فقط، وهكذا ومع أواخر الثلاثينيات أصبح الجمهور الألمانى أسيرًا للرايخ. وبحلول عام ١٩٣٧ تم تأمين الجانب الأكبر من الصناعة، وتم حظر السينما المستقلة تمامًا فى عام ١٩٤١، عندما أدى الدمج النهائى إلى احتكار "أوفا" للسوق، وكان هذا يعنى السيطرة المباشرة من جوبلز من خلال وزارته.

واستمر الترفيه الجماهيرى مع أفلام الأنماط الموثوق بها، مثل الأفلام الكوميدية، والموسيقية، وأفلام المغامرات الغرائبية، والتزم جميعها بالمواضعات والأساليب الكلاسيكية لهوليوود، مع دمج الفولكلور الألمانى، والأدب الجماهيرى، والموسيقى. وحتى كوميديا هجائية ساخرة مثل "أمفيتريون" (١٩٣٥) من إخراج راينهولد شونزل كانت تتضمن نقدًا اجتماعيًا، لكن تحت غطاء اقتباسها عن المسرحية الأصلية للكاتب الألمانى المهم هاينريش فون كلايست (١٧٧٧-١٨١١). وجاء فيلم "أرض الوطن"

(كارل فروليش، ١٩٣٨) من بطولة هاينريش جورج فى ميلودراما عن العلاقات العائلية. ووجد الفيلم الموسيقى شكلاً مبالغاً فى "تحن نرقص حول العالم" (كارل أنطون، ١٩٣٩)، ليجمع بين العرض المسرحى، والكواليس، وقصة الحب، وتصميم الرقصات الجماعية التى تشبه المشاهد المبهرة عند باسبى بيركلى. وكان أنجح ترفيه جماهيرى هو فيلم فيت هارلان "المدينة الذهبية" (١٩٤٢)، الذى يدور فى برج المحتلة، وهو ميلودراما خيانية وانتحار، مع رسالة قوية عن الوطنية. وربما كانت النقطة الأعلى مع فيلم جوزيف فون باكى (١٩٠٢-١٩٦٦) "مغامرات البارون مونشاوزن" (١٩٤٣)، وهو فيلم مغامرات خيالية ثرية تعتمد على "بارون الأكاذيب" من الأدب الشعبى الألمانى، وكان الفيلم يهدف إلى الاحتفال بالعيد الخامس والعشرين لشركة أופا، والعرض أيضاً للألمان المحاربين، والعالم أجمع، لإثبات براعة الصناعة الألمانية خاصة فى التصوير الملون.

وجاءت السينما الملحمية للاستغلال الوطنى فى "أفلام بروسيا"، والتى استمرت خلال الرايخ الثالث، عندما صنع هارلان "الملك العظيم" (١٩٤٢)، ليصور ألمانيا فى الحرب خلال القرن السابع عشر، بما يوازى الظروف المعاصرة. وامتد النمط الملحمى ليشمل مختلف "الرجال العظام" و"القادة"، مثل الكاتب المسرحى فريدريش شيللر (١٩٤٠)، والمخترع رودلف ديزيل (١٩٤٢)، والطبيب روبرت كوخ (١٩٣٩). لكن ذروة هذا الاقتباس الدعائى عن التاريخ جاء مع فيلم هارلان "كولبيرج" (١٩٤٥)، الذى يروى قصة دفاع هذا الميناء المطل على بحر البلطيق ضد الفرنسيين فى بدايات القرن التاسع عشر. ومع تقدم الجيش الأحمر واستيلائه على الميناء فى عام ١٩٤٤، حول جوبلز مصادر المال والرجال والمواد - حتى إنه تدخل فى السيناريو - لكى

يكون الفيلم فيلمًا حربيًا كبيرًا يهدف إلى دعم إرادة الألمان في المقاومة. أما الفيلم ذاته، الذي يحتوى على رسالة تنادى بالتضحيات بلا نهاية، وتاريخ إنتاجه، يقدم إضاءات عديدة لتضخم الذات المدمرة في قلب النازية.

وبعيدًا عن أسلوب "كولبيرج"، فإن أعمال لينى ريفنشتال - المعروفة جيدًا الآن على نحو أفضل - لا تقل كشفًا عن طبيعة الرايخ الثالث، وفيلمها شبه التسجيلي "انتصار الإرادة" (١٩٣٥) ما يزال يحتوى على تأثير ساحر غامض بمونتاجه السردى عن المسيرة السنوية للنازيين فى نورمبيرج، والتي تمكنت ريفنشتال من تجنيد مصادر عديدة مهمة فيها لكى تخلق احتفالاً أوبراليًا غريبًا بالوحدة الأسطورية بين هتلر والشعب، وبدا الأمر كما لو أن المسيرة أعدت خصيصًا لكاميراتهما. ووصلت الدعاية السينمائية النازية إلى أعماقها الشريرة فى تصويرها لليهود، وفيلم "آل روتشيلد" (إيريك فاشنيك، ١٩٤٠) يدور حول تاريخ العائلة الثرية الإنجليزية، ولم يحقق نجاحًا تجاريًا، لكن فيلم هارلان "اليهود سوس" من نفس العام أوصل رسالته العنصرية عندما حكى تاريخ الثرى الألمانى من القرن الثامن عشر أوبنهايم من خلال ميلودراما برجوازية. وقام فيلم "اليهودى الأبدى" (١٩٤٠) بالتحول إلى التسجيلية الزائفة، ليجمع بأمر من الوزارة مونتاجًا رهيبًا من التلميحات، والقصص المجازية الزائفة، والحجج التى تحاول إقناع المتفرج بمؤامرة يهودية للسيطرة على العالم. كانت هذه الأفلام دعائية صريحة، حيث إن النازيين كانوا قد قرروا تنفيذ "الحل النهائى" بالقضاء على اليهود وكل الجماعات والأفراد غير المرغوب فيهم. واستمرت النزعة الدعائية عندما تم القبض على المخرج اليهودى الألمانى كيرت جىرون (١٨٩٧-١٩٤٤) بواسطة قوات الصاعقة النازية، وأُرسل إلى معسكر الاعتقال فى

تيرسينشتات، وأمروه بتصوير فيلم تسجيلي زائف عن المعسكر، وهو "الفوهرر يعطى مدينة لليهود" (١٩٤٤)، الذى يصور المعسكر نموذجي لحجب الحقيقة عن رأى العام العالمى. وعندما قام جيرون بتسليم الفيلم، تم إعدامه هو وطاقم الفيلم على الفور.

منذ عام ١٩٤٥

جاء العام ١٩٤٥ - على عكس ١٩١٨ - بهزيمة كاملة ومناطق محتلة، وخسارة دائمة لأراضٍ وموارد، وملايين النازحين، وشعور متقل بالذنب التاريخي ما يزال يشكل المجتمع الألماني حتى اليوم. وهكذا فإن الحلفاء الفرنسيين، والبريطانيين، والروس، حكموا البلاد فى تعاون ازداد اضطرابًا حتى عام ١٩٤٩، عندما انقسمت ألمانيا إلى بلدين: "جمهورية ألمانيا الاتحادية" (FRG) فى المناطق الغربية، و"جمهورية ألمانيا الديمقراطية" (GDR) فى المناطق الشرقية التابعة للسوفييت. ومع بناء جدار برلين الشهير فى عام ١٩٦١، والعزل الكامل بين حدود الألمانيتين، دخلنا فى حالة من الركود، وتكاملت كل منهما مع المعسكر التابعة له: حلف الناتو من جانب، وحلف وارسو من جانب آخر. وفى نوفمبر ١٩٨٩، انهارت ألمانيا الشرقية أخيرًا، وذابت فى الجمهورية الاتحادية.

استمرت صناعة الأفلام بين الانقراض، على الأقل لأن القوى المحتلة أرادت ذلك، برغم أنها كانت مشغولة بتفكيك بقايا "أوفا" والترريح منها. ومنذ مايو ١٩٤٦، حصلت "شركة السينما الألمانية المحدودة" (DEFA) على رخصة من السوفييت للعمل فى استوديوهات بابلسبيرج، وأصبحت هى شركة دولة ألمانيا الشرقية، وبالتالي المنتج المحكر لصناعة السينما. وكان

فيلمها الأول هو "القتلة بيننا" (١٩٤٦) من إخراج فولفجانج شتاوت (١٩٠٦-١٩٨٤)، وكان هذا هو أول فيلم ألماني يعرض بعد الحرب. ولأنه تناول ميراث النازية، عُرف باسم "سينما الأنقاض" بسبب أنه تم تصويره بين أنقاض برلين. والفيلم يحمل أسلوب الفيلم نوار، ومن بطولة هيلدجارد نيف (١٩٢٥-٢٠٠٢)، أحد أهم نجوم ما بعد الحرب، وقد أسس الفيلم لأفلام أنتجتها الشركة ضد الفاشية. وفي الوقت نفسه، كانت هناك شركات خاصة تظهر في المنطقة الغربية، مثل "شركة السينما المركزية" (CCC)، و"بيرولينا فيلم" في برلين الغربية، وشركة "فيلما فباو" في مدينة جوتينجين، و"ريال فيلم" في هامبورج. أما أستوديوهات بافاريا في ميونخ فقد ظلت ملكية عامة حتى عام ١٩٥٦.

حصلت شركات التوزيع في ألمانيا الغربية على التصاريح أيضًا من الحلفاء الغربيين، واستطاعت استيراد كميات هائلة من المادة الأجنبية التي كانت جديدة بالنسبة لألمانيا، ومن بينها وأهمها أفلام حرف (ب) من هوليوود، وبذلك أعادت السينما الأمريكية تأكيد وجودها، ويعود تعود الجمهور على الدوبلاج إلى اللغة الألمانية إلى تلك الفترة. واستطاع بعض السينمائيين - مثل شتاوت - أن يعملوا لفترة في الألمانيين، كما أن السينمائيين من برلين الغربية استطاعوا العمل في بابلسميرج حتى بناء جدار برلين. ومع ذلك فقد كان هناك تعاون قليل بين الصناعتين، وكان التدهور في العلاقات بين الحلفاء القدامى يتحول بسرعة إلى الحرب الباردة، وكان هذا يعني أن تمنع ألمانيا الاتحادية عرض أى أفلام من ألمانيا الشرقية، ثم تحولت إلى انقواء بعضها في الستينيات. لقد كانت صناعة السينما تعكس التعافى الاقتصادى السريع للصناعة والتجارة في ألمانيا الغربية. وكان من

النادر أن يتناول أى فيلم مشكلة تقسيم ألمانيا، بينما عالجت معظم الأفلام مشكلة النازية تحت العنوان العريض للنزعة الإنسانية التحررية، وقت الأفلام أفراد الشعب الألماني باعتبارهم ضحايا لقوى تاريخية بلا اسم. وساعد هذا الموقف أيضًا على إدانة الشيوعية باعتبارها شرًا غير سياسى، بدلا من طرح ألمانيا الشرقية باعتبارها مثالا للمقارنة. وتم دمج أسلوب "أوفا" مع الأنماط الفيلمية الهوليدوية لتقديم أفلام "الرجال العظماء"، وأفلام "أرض الوطن"، والتصوير الجماهيري للثقافات المحلية الريفية، والأفلام التاريخية النوستالجية التى تصور "أيام زمان الجميلة"، والميلودرامات التى تركز على مسائل الهوية الشخصية والعلاقات بين العائلات. وهذه الأفلام الأخيرة قد تتناول ظاهريًا المشكلات الاجتماعية المعاصرة، أو حتى السياسية، لكنها تحولها إلى أمور أخلاقية وعلاقات عاطفية. والاستثناء من ذلك كانت الأفلام التى تتناول الشباب، عندما أشارت إلى التأثير الكبير للثقافة الأمريكية على مجتمع التعافى الاقتصادى السريع، مثل فيلم جورج تريسلر "الصعاليك" (١٩٥٦)، الذى يصور مجرمين صغارًا، ويشتهر الفيلم بأسلوبه الواقعى، وتقديم ممثلين جدد مثل هورست بوكهولز (١٩٣٣-٢٠٠٣)، الذى حقق النجومية بعد ذلك. وظهرت الموسيقى الجماهيرية فى "أفلام البوب" التى تستهدف جمهور الشباب، جنبًا إلى جنب الأفلام الموسيقية، وأفلام الاستعراضات والأوبريتات لأصحاب الأذواق الأكثر تقليدية ومحافظة.

لم يكن التصوير جيدًا لأفلام ألمانيا الغربية فى الخمسينيات، وحقق القليل منها نجاحًا فى المهرجانات العالمية، وكان عليها دائمًا أن تواجه منافسة من هوليوود، وقام السينمائيون بالتركيز على ما يلائم السوق المحلية، ودعمتهم الدولة بتقديم أول برنامج دائم للدعم المالى، والضرائب على التذاكر

المباعة، ومنح ضمانات مالية للإنتاج، وبذلك ساندت الصناعة المتداعية لأسباب تتعلق بالسياسات الثقافية. وعندما تزايد عدد المستهلكين الألمان، ظهر التلفزيون في ألمانيا في عام ١٩٥٤، وبحلول بداية الستينيات كانت السينما الألمانية تجذب أقل من ثلث السوق المحلية، وتأكدت عدم كفاءتها عندما رفض مهرجان برلين السينمائي في عام ١٩٦١ تقديم أية جائزة لفيلم ألماني.

الموجة الجديدة

خلال الستينيات، بدأ جيل شاب في ألمانيا الغربية في رفض سينما آبائهم (وحتى أجدادهم)، عندما بدأوا في رفض العديد من الأفكار الأساسية التي أسس عليها أبائهم نسختهم عن ألمانيا. وفي عام ١٩٦٢ قامت مجموعة من السينمائيين الشبان بنشر "إعلان أوبرهاوزن" في مهرجان تلك المدينة، وأعلنوا أنهم يريدون تحولاً في "الثقافة السينمائية" للاعتراف بالسينما كفن يكافئ الفنون الأخرى، ومن ثم يستحق الدعم الجماهيري. وبحث السينما الألمانية الشابة عن أشكال جديدة من التعبير بينما أعادت النظر في التقاليد السينمائية لما قبل الحرب، كما تقبلت الثقافة الجماهيرية الأمريكية بينما انتقدت الكثير من السياسات الأمريكية، خاصة العالمية منها. كما تحولت السينما الألمانية الشابة إلى الأدب الألماني بحثاً عن الاستلهام، بينما رفضت مفاهيم الثقافة الرفيعة والثقافة المتدنية، وأكدت بشكل واضح على سينما المؤلف.

استجابت الدولة الألمانية بالتوسع في وكالات دعم السينما، وتقديم الدعم المالي، وإنشاء معاهد التدريب. وقدمت "هيئة السينما الألمانية الشابة" منذ عام ١٩٦٤ وما بعدها قروضاً بدون فوائد للسيناريوهات التي تستحق

الدعم، ومع ذلك فإن السينمائيين الجدد وجدوا صعوبة في التوزيع والعرض. وكان رد فعل صناعة السينما التقليدية هو ضمان قروض للشركات التي تحقق أرباحًا في شباك التذاكر، مما أدى إلى مجموعة من الأفلام الرخيصة المسرفة في عاطفيتها. وبدأت أفلام الجيل الجديد في الظهور في عام ١٩٦٦ مع فيلم "قتاة الأمس" من إخراج ألكسندر كلوجه (ولد عام ١٩٣٢)، وهو "فيلم - بحث" يعارض سينما الأنماط الفيلمية، من خلال سرد متشظ ونقد للمواضعات الاجتماعية السائدة. وبدأ فولكر شلوندورف (ولد عام ١٩٣٩) اقتباساته الأدبية مع "تورليس الصغير" (١٩٦٦) الذي يعتمد على رواية قصيرة شهيرة من تأليف موزيل (١٨٨٠-١٩٤٢). وظهر الأسلوب الواقعي الاجتماعي - وحتى التسجيلي - جنبًا إلى جنب التطورات التجريبية والطليعية، وموقف نقدي واسع تجاه الثقافة الجماهيرية ووسائط الاتصال المعاصرة. وترك جان ماري شتراوب (ولد عام ١٩٣٣) ودانييل أوييه (ولدت عام ١٩٣٦) تأثيرهما على السينمائيين المعاصرين، برغم أنهما لم يجدا قط جمهورًا كبيرًا لأفلامهما مثل "قائع أنا ماجدالينا باخ" (١٩٦٨)، الذي رفض الأسلوب السردى التقليدي، ودرس العلاقة بين الزمان والمكان في السينما.

وفي توازٍ مع هذه التطورات، كانت السينما الجماهيرية السائدة مستمرة في إنتاج أفلام موسيقى البوب، والأفلام الجنسية المخففة المصنوعة تحت عنوان النقد الاجتماعي للجنس، والقصص البوليسية، وحتى إعادة صنع أفلام كارل ماي من نمط الويسترن. ومع ذلك، وبحلول بداية السبعينيات، ومع حصول السينمائيين الجدد على الاهتمام في الخارج، أصبحت السينما بسرعة أحد عناصر التصدير الثقافي تحت عنوان "السينما الألمانية الجديدة"، التي

اكتسبت إقراراً من خلال الرأي النقدي الأجنبي. وكان تفاعل الجمهور الألماني مع الموجة الجديدة - التي أطلق عليها البعض بفخر "العصر الذهبي" الجديد - تفاعلاً مختلطاً بعدم الراحة تجاه بعض مبالغات السينمائيين. لقد كان جيل بداية الستينيات يؤكد على "سينما المؤلف" حيث إنها تميل إلى الإبداع الفردي في مواجهة الخبرة التجارية والصناعية، وكان هذا يعنى أن السينمائيين لم يكونوا فقط مخرجي أفلامهم ولكنهم كانوا كتاب السيناريو، والمنتجين، والمونتيرين أيضاً. وفي عام ١٩٧١، بدأ هؤلاء السينمائيون محاولة لم تعش طويلاً لضمان توزيع أفلامهم بتأسيس شركة، لكنها لم تستطع قط أن تنافس شركة التيار السائد.

وكان راينر فيرنر فاسبندر (١٩٤٦-١٩٨٢) هو الأغزر إنتاجاً والأكثر إثارة للجدل في هذا الجيل، فقد بدأ صنع أفلامه العديدة منذ أواخر الستينيات حتى موته المبكر في عام ١٩٨٢، كما كان أيضاً شخصاً مهماً في المسرح الراديكالي الألماني. وفيلمه "على: الخوف يأكل الروح" (١٩٧٤) مايزال موحياً في تصويره قصة الحب بين امرأة ألمانية في منتصف العمر وعامل مهاجر من شمال أفريقيا. كما أن فيلمه "الروليت الصينية" (١٩٧٦) يعطى تكوينات لقطات مميزة تدعم ميلودراما الفيلم، كذلك "ليلي مارلين" (١٩٨١) يتناول نيمة النازية من خلال دراسة الطريقة التي قامت بها الدعاية النازية بترويج عبادة النجوم. وربما كان أفضل أفلامه هو زواج ماري براون" (١٩٧٩)، مع ممثله "النجمة" هاناً شيجولا (ولدت عام ١٩٤٣) التي تصور الحياة التي عاشتها امرأة خلال "المعجزة الاقتصادية" الألمانية، ويعرض الفيلم السياسات الجنسية الموازية للتطورات الاقتصادية الاجتماعية. ومع "لولا" (١٩٨١)، و"فيرونیکا فوس" (١٩٨٢)، فإن "زواج ماري براون"

يشكل "ثلاثية الجمهورية الفيدرالية"، ولوحة شاملة لتاريخ وسياسات وثقافة وأسلوب أرض وطن فاسيندر.

أما فيم فينדרز (ولد عام ١٩٤٥) فهو مشهور عالمياً، ومرتبطة بسياسات "الثقافة السينمائية". وفيلمه "ملوك الطريق" (١٩٧٦) يؤسس للعديد من خصائص أسلوبه وتيماته، مثل افتتانه بالثقافة الأمريكية، وشخصية الرجل الوحيد الهائم على وجهه، الذي يعاود الظهور في "باريس، تكساس" (١٩٨٤) الذي صنع في الولايات المتحدة بتمويل فرنسي. وبعد سنوات عديدة في الولايات المتحدة (تشمل تعاوناً مميزاً - لكنه غير مكتمل - مع فرانسيس فورد كوبولا في "هاميت"، ١٩٨٢)، عاد فينדרز إلى ألمانيا وصور عمله الفائق "أجنحة الرغبة" في عام ١٩٨٧، حيث جمع بين صور مهمة لبرلين قبل سقوط الجدار مباشرة، مع قصة الحب الأسطورية لملك وامرأة يتخلى من أجلها عن خلوده. وعاد فينדרز إلى الولايات المتحدة ليصور "فندق المليون دولار" (٢٠٠٠)، وهو قصة بوليسية غريبة تدور في فندق متداعٍ في لوس أنجلوس. لقد طبق فينדרز علاماته المميزة على مجموعة من الممثلين الأمريكيين في مكان أمريكي، وهو يستمر في تقاليد السينما الألمانية في التفاعل مع الولايات المتحدة وصناعة السينما بها. وفي فيلم "أرض الوفرة" (٢٠٠٤) يستعير اسم الفيلم من الشاعر وكاتب الأغنيات ليونارد كوهين، وتعاون في الفيلم مع كتاب ومنتجين وممثلين أمريكيين في تيمة أمريكية، وهي الميراث المستمر لحرب فيتنام. ومن الناحية التقنية، فإن فينדרز ارتاد أرضاً جديدة بالتصوير رقمياً، وكان فيلم "لا تطرق بابي" (٢٠٠٥) عودة للعمل مع سام شيرد وفريق من الممثلين الأمريكيين، بمن فيهم شيبارد نفسه، وتيم رو، وجيسيكا لانج. وقصة الفيلم تشبه "باريس، تكساس" في أنه يتعقب

تجوال رجل وحيد، ومحاولته حل العلاقات العائلية المدمرة. كما تعاون فينדרز مع راى كودر فى الفيلم التسجيلى "نادى بوينا فيستا الاجتماعى" (١٩٩٩)، ومع مسلسل مارتن سكورسيزى عن موسيقى البلوز فى حلقة "روح إنسان" (٢٠٠٣).

ويعتبر فيرنر هيرتزوج (ولد عام ١٩٤٢) واحداً من أغرب شخصيات "السينما الجديدة"، وأفلامه تقدم أماكن موحية وممثلين مثيرين للجدل، مثل المتألق كلاوس كينسكى (١٩٢٦-١٩٩١)، والغريب برونو إس (ولد عام ١٩٣٢)، الغرباء تماماً عن عالمهم. كما يشتهر هيرتزوج بطرق صنع أفلامه، مثل تتويع كل فريق الممثلين فى "القلب الزجاجى" (١٩٧٦)، وجر مركب فى غابة الأمازون فى "أجوبرى، غضب الرب" (١٩٧٢)، أو الشجار العاصف مع الممثل كينسكى. ومن الشخصيات المهمة فى هذا الجيل فولكر شلوندورف، الذى فاز فيلمه المقتبس عن رواية جونتر جراس "الطبلبة الصفيح" (١٩٧٩) بالأوسكار، وهو معالجة مميزة لاستكشاف قوى لهوية ألمانيا، وهناك أيضاً هانز يورجين سايبيربيرج (ولد عام ١٩٣٥)، بفيلم "لودفيج، قداس إلى ملك عذراء" (١٩٧٢)، و"هتلر، فيلم من ألمانيا" (١٩٧٨)، اللذين يقدمان رؤى ثرية تستكشف تراث الرومانسية والوطنية الألمانية، وأثارا الجدل حول تصوير الهوية الألمانية الخاصة من خلال صور عدمية وغير منطقية.

وفى توازٍ مع السينما الألمانية الجديدة، ظهرت فى السبعينيات "سينما المرأة"، بمخرجات مثل هيلكه ساندر (ولدت عام ١٩٣٧)، وهيلما ساندرز برامز (ولدت عام ١٩٤٠)، ومارجريت فون تروتا (ولدت عام ١٩٤٢)، وأولريكه أوتينجر (ولدت عام ١٩٤٢)، ويوتا بروكنر (ولدت عام ١٩٤١)،

اللاتى سعين إلى إعادة تعريف ممارسات وسياسات صناعة الأفلام، فى نفس وقت انتقاد القمع والتمييز الموجه ضد النساء فى الجمهورية الفيدرالية. وأثار الجدل فيلم ساندروز برامز "ألمانيا أم شاحبة" (١٩٨٠) عندما جمع بين تاريخ الوطن وتاريخ عائلة. كما أن فيلم فون تروتا "ماريان وجوليان" المعروف أيضًا باسم "الشقيقتان الألمانيّتان" (١٩٨١) تناول قصة الأختين إنسلين، من أجل دراسة تتسم بالرفافة لتأثيرات الإرهاب على الحياة اليومية، بالجمع بين السياسات الراديكالية والتاريخ الشخصى.

تلاشت السينما الألمانية الجديدة فى بداية الثمانينيات، قريبًا من زمن وفاة فاسبندر. لقد تغير المناخ السياسى من مثالية الستينيات إلى عنف "المعارضة خارج البرلمان" فى السبعينيات، مع ظهور إجراءات مضادة من الدولة، مع معارضة جماهيرية لمشروعات مثل الطاقة النووية، ووجود أسلحة نووية أمريكية على أرض ألمانيا الغربية. وانعكست كثير من هذه القضايا فى فيلم "ألمانيا فى الخريف" (١٩٧٨)، وهو مشروع جماعى بين مخرجين عديدين لتصوير تأثير الإرهاب على المجتمع الألمانى، ورد فعل الدولة تجاهه.

ومع انتخاب حكومة أكثر محافظة فى عام ١٩٨٢، توقف نظام الدعم، حتى عندما كانت تقنيات الفيديو والتلفزيون الجديدة تؤدي إلى مزيد من تناقص جمهور السينما. وتمتعت سينما التيار السائد بازدهار مع فيلم فولفجانج بيترسين (ولد عام ١٩٤١) "القارب" (١٩٨١)، وهو فيلم حزين مضاد للحرب عن قارب غارق بالقرب من نهاية الحرب العالمية الثانية. وكان النجاح العالمى للفيلم، ثم الفيلم التالى للمخرج "قصة لا تنتهى أبدًا" (١٩٨٤)، سببًا فى انطلاق بيترسين إلى هوليوود، وتبعه فى التسعينيات

رولاند إيميريش (ولد عام ١٩٥٥)، وأصبح من أهم المخرجين الأمريكيين مع فيلم "جندى عالمي" (١٩٩٢) ثم "يوم الاستقلال" (١٩٩٦). ووجد سينمائيون آخرون الدعم من خلال تعاون لصيق مع التليفزيون ومع الصناعات الموسيقية، وعادوا إلى الأنماط الفيلمية التقليدية.

كما انعكس التفسير الجماهيري الجديد لفترة الرايخ الثالث في السينما، كما في "الوردة البيضاء" (١٩٨٢) من إخراج مايكل فيرهوفين (ولد عام ١٩٣٨)، الذي صور شجاعة مقاومة مجموعة طلابية حقيقية في ميونخ، كما عاد فيرهوفين إلى نفس الفترة في عام ١٩٩٠ مع الفيلم المثير للجدل "الفتاة البذيئة" (١٩٩٠)، الذي استخدم مزيجًا من التقنيات لكي يركز على المصاعب التي عاشتها طالبة مدرسة تزور مدينتها الأصلية الواقعة تحت سلطة النازيين. وفيلم "سانسيبار، أو السبب الحقيقي" (١٩٨٧) من إخراج بيرنهارد فيكي (١٩١٩-٢٠٠٠) يستكشف الأسئلة الصعبة حول الذنب والمسئولية، من خلال قصة مجازية عن عمل فني يتم إنقاذه من النازيين بواسطة شيوعي وامرأة يهودية. وكانت أشهر رؤية تاريخية لهذه الفترة هي عمل إدجار رايتز (ولد عام ١٩٣٢) "أرض الوطن - وقائع ألمانية" (١٩٨٤)، وهو صورة ملحمية لقرية في وسط ألمانيا بين العشرينيات والخمسينيات، وهو عمل تم صنعه للعرض التليفزيوني والسينمائي معًا. وكان الجزء التالي "الوطن الثاني: وقائع شاب"، من ثلاث عشرة حلقة أنتجت بين عامي ١٩٨٨ و ١٩٩٢، وهي استمرار للقصة من بعد الستينيات. وحصل العملان على الشهرة في الخارج، وكانا سببًا في الكثير من الجدل في ألمانيا، بالنسبة للتصوير السينمائي للذاكرة ومغزاها للهوية الألمانية. (أذيع "الوطن ٣" في التليفزيون الألماني في عام ٢٠٠٤). وتظهر النظرة الخاصة

بولاية بافاريا فى عمل هيربرت أشرنيوش (ولد عام ١٩٣٨) مثل "باى باى يا بافاريا!" (١٩٧٧)، وفى الولايات المتحدة جاءت معالجة بيرسى أدلون (ولد عام ١٩٣٥) لهذه القصة فى فيلم "كافيه بغداد" (١٩٨٧)، الذى جمع الممثلة البافارية ماريان ساجريشت (ولدت عام ١٩٤٥) مع الممثل الأمريكى جاك بالانس، وحقق نجاحًا عالميًا كبيرًا. ومع ذلك فإن أكثر مخرجة ألمانية غربية نجاحًا فى الثمانينيات هى الوافدة الجديدة دوريس دورى (ولدت عام ١٩٥٥)، التى كان فيلمها الكوميدي "رجال..." (١٩٨٥) يجمع بين نظرة نسوية، واستعارات من الأنماط الهوليدوية، وحقق الفيلم نجاحًا عالميًا مهد الطريق لسينما موجهة للترفيه فى التسعينيات.

شركة السينما الألمانية المحدودة (DEFA) (فى ألمانيا الشرقية - المترجم)

بين عام ١٩٤٥ وعام ١٩٩٠ (فى هذا العام الأخير اختفت الشركة والدولة التى تملكها)، أنتجت هذه الشركة ما يزيد على ٧٠٠ فيلم. وعندما حصلت الشركة على مباني "أوفا" فى بابلسبيرج، أخذت عددًا كبيرًا من الفنيين من الرايخ الثالث. وفى عام ١٩٥٣ تولى السوفييت عن أية ملكية، وتحت إشراف وزارة الثقافة أصبحت الشركة تسيطر على كل صناعة السينما فى ألمانيا الشرقية.

وإلى جانب الذين استمروا فى صنع الأفلام، تم تشجيع من هاجروا على العودة مثل زلاتان دودوف (١٩٠٣-١٩٦٣) وفيلهلم ديتريش (١٨٩٣-١٩٧٢). وهكذا فإن سينما ألمانيا الشرقية كانت على النقيض من المعتقدات الرسمية فى تصوير التقاليد والهوية الألمانية، والتى كانت دائمًا تشجب الفاشية. وبينما كانت سينما ألمانيا الغربية تتفادى الإشارات السياسية فى

أفلامها، فإنه كان على سينما ألمانيا الشرقية أن تضعها في كل أفلامها، ولكن فقط في أشكال تملّيها سلطات الحزب الاشتراكي الحاكم.

وبالفعل في عام ١٩٥١، ومع استمرارية ضم أوبا إلى شركة السينما الألمانية المحدودة، استطاع شتاوت أن يصنع عملاً متقناً عن التاريخ الإمبريالي الألماني، هو "خادم القيصر"، المقتبس عن رواية هاينريش مان. وكان زلاتان دودوف من سينمائيين قلائل درسوا قسوة ووحشية الرايخ الثالث، عندما صور الثمن الذي دفعته جماعات المقاومة في "أقوى من الليل" (١٩٥٤). وفي توازن مع مهاجمة الفاشية، كان المطلوب أيضاً من السينمائيين تصوير إعادة بناء الدولة على أسس اشتراكية بأسلوب "الواقعية الاشتراكية". وعندما خفت القيود الثقافية بعد وفاة الديكتاتور السوفييتي جوزيف ستالين في عام ١٩٥٣، أصبح صنع الأنماط الفيلمية أكثر سهولة (بل أيضاً السماح بتطوير النمط الفرعي لأفلام الويسترن، روايتها من وجهة نظر الهنود الحمر الأمريكيين). وفي عام ١٩٥٨ تغير المناخ مرة أخرى، عندما هاجم حزب الوحدة الاشتراكية سينمائي الشركة، واتهمهم بتقويض الاشتراكية بوجهات نظرهم النقدية. وحتى المخرجين أصحاب الشهرة الراسخة مثل كيرت ماتريج (ولد عام ١٩١١)، وكونراد فولف (١٩٢٥-١٩٨٢)، ويورجين بوتشر (ولد عام ١٩٣١)، وهانز كارو (١٩٢٩-١٩٩٧) كان عليهم التنازل أمام المتطلبات الأيديولوجية التي فرضت عليهم، كما أن العديد من الفنانين، والكتاب، والموسيقيين، كانوا موظفين لدى الدولة يعملون بتعاقدات دائمة، لذلك واجهوا المتطلبات المتغيرة لصنع أفلام تقوم بالتعليم، والإعلام، والإقناع، ومع ذلك تقوم بالترفيه أيضاً. ومع ذلك، لم يكن السينمائيون معزولين عن التطورات في البلدان الأخرى، وهكذا قدم فرانك باير (ولد عام ١٩٣٢) أول

أفلامه "خمس لفافات" (١٩٦٠)، الذى أبدى تأثراً بالسينما السوفيتية فى قصته عن "الفيلق العالمى" خلال الحرب الأهلية الأسبانية، وكان الفيلم من بطولة مانفريد كروج (ولد عام ١٩٣٧)، أكبر نجم فى سينما ألمانيا الشرقية حتى رحيله إلى الغرب فى عام ١٩٧٧ بعد صراع مع الحزب.

وفى عام ١٩٦٥ تدخل الحزب بشدة بمنع عرض اثنى عشر فيلمًا مكتملًا، وطرد بعض مديرى شركة السينما الألمانية المحدودة. لقد كان فيلم ماتريج "أنا أرنب" (١٩٦٥) قد اجتاز كل الرقباء، لكنه مع فيلم فرانك فوجيل "لا تعتقد أننى أبكى" (١٩٦٥) - واجه انتقادًا عامًا بأنه بالغ التشكك، وفاشل فى المساهمة فى موقف إيجابى تجاه الدولة، وتم منعه. وهكذا فإن متطلبات التوافق مع الأيديولوجيا والأنظمة السائدة كانت سببًا فى مزيد من الابتكار على مستوى الشكل أو التيمة، وهو ما اعتبرته السلطات نزعة نخبوية. وفى الوقت ذاته كانت الجماهير تبحث عن أنماط فيلمية، حتى تلك القادمة من هوليوود، كمادة للترفيه، أو تحولت إلى التليفزيون (وهو ما كان مخاطرة إذا قام أحدهم بتوجيه الهوائيات إلى الغرب). وفى هذا المناخ عرفت مجموعة من الأفلام باسم "أفلام على الرف"، كان من بينها "أثار الصخور" (١٩٦٦) من بطولة النجم الصاعد فرانك باير، وهو فيلم يصور مجموعة فوضوية من النجارين النشطين فى موقع بناء مهم، واشتراكهم مع إدارة الموقع والحزب، وهو ما يتضمن أن هناك إمكانية لإسهامات فى ظل الاشتراكية. وبرغم أنه لم يتم السماح للفيلم إلا بعرض محدود، فإنه جذب اهتمامًا جماهيريًا كبيرًا لم يستطع الحزب أن يتحمله، وتم وضع الفيلم على الرف. وعند ظهوره مرة أخرى، فى ظرف ملائم بعد خمسة وعشرين عامًا، أصبح من كلاسيكيات السينما الألمانية على الفور.

أصبح الحزب على ثقة أكبر بنفسه على نحو ما خلال السبعينيات، خاصة تحت قيادة إريك هونيك، الذى اكتسب اعترافاً عالمياً متزايداً، واستجاب لمبادرة فيلى برانت، مستشار ألمانيا الاتحادية (الغربية)، بالسماح باتصال أكبر مع الغرب. وتبع ذلك مزيد من ذوبان الجليد، على أساس أن جمهورية ألمانيا الديمقراطية (الشرقية) قد أصبحت دولة كاملة الاشتراكية. وفى عام ١٩٧٥ ظهر فيلم فرانك باير "ياكوب الكذاب"، وأصبح فى عام ١٩٧٧ هو الفيلم الألمانى الشرقى الوحيد الذى يترشح للأوسكار. والفيلم مأخوذ عن رواية يوريك بيكر، ويحكى مقاومة فى حى جيتو فى وارسو، اعتمدت على تقارير إذاعية مختلفة عن تحرير وشيك مأخوذ سوف يقوم به الجيش الأحمر.

ومع نهاية السبعينيات كان من الواضح أن الدولة والحزب لا يجدان إلا دعماً قليلاً من الشعب، فقد كان المواطنون ينسحبون إلى دوائر خاصة بهم، أو يصبحون منشقين تماماً، أو يرحلون عن البلاد. وانعكست حالة السخط فى السينما فى ثقافة سينمائية بديلة تركزت فى برلين، ولايبزيغ، وديرسدين. وكان على شركة السينما الألمانية المحدودة أن تقبل بالتهميش المتزايد فى الحياة العامة مع عدد قليل جداً من أفلامها، مثل "سولو صانى" (١٩٨٠) الذى اشترك فى إخراجه كونراد فولف (١٩٢٥-١٩٨٢) وفولفجانج كولهااس (ولد عام ١٩٣١)، والذى لم يحقق أى نجاح جماهيرى، خاصة أمام أفلام هوليوود من التيار السائد. وأفلام مثل "الدراجة" (١٩٨٢) من إخراج إيفيلين شميت (ولدت عام ١٩٤٩)، وهى واحدة من مخرجات قليلات فى ألمانيا الشرقية، و"الزفاف الأخضر" (١٩٨٩) من إخراج هيرمان زوشه، كانت أفلاماً تتسم بزوال الأوهام عن إحراز أى تقدم فى حياة الناس الخاصة. وكان النجاح

الوحيد للشركة فى مجال أفلام الأطفال، مثل "شبح المدرسة" (١٩٨٦) من إخراج رولف لوزانسكى، الذى يتناول مشكلات هوية فتاة صغيرة من خلال مونيقة تبادل الأماكن والأدوار مع شبح.

احتفلت الشركة بعيدها الأربعين فى عام ١٩٨٦، وهو الذى زاد الإنتاجية بشكل مصطنع، وكان ذلك فى جانب منه استباقاً لاحتفال ألمانيا الشرقية بعيدها الأربعين فى عام ١٩٨٩. وفى عام ١٩٨٨، قامت مجموعة من السينمائيين الشباب بإصدار بيان يطلبون فيه أستوديو مستقلاً، غير أن المحاولة تم قمعها، لكن تم السماح للمنتشين بتكوين مجموعة عمل خاصة بهم، غير أنه لم يكن لديهم وقت لصنع أى شئ. وكان من بين آخر إنتاجات الشركة فيلم هاينر كارو "الخروج" (١٩٨٩)، الفيلم الألمانى الشرقى الوحيد الذى يتناول التمييز الرسمى تجاه المثليين جنسياً، وفيلم جورج فوث "جى دى آر" (١٩٩٠)، وفيلم هيرفيج كيبينج "البلد وراء قوس قزح" (١٩٩٢)، وهى الأفلام التى قامت بتصفية آخر مصادر الشركة فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية. وكان الاتجاه لبقايا "الثقافة السينمائية الألمانية" واضحاً فى فيلم "الصدع" (١٩٨٩)، الذى كتبه كولهااس وأخرجه باير، وهو فيلم بسيط من نمط أفلام الجريمة والكوميديا، بدون توابل أيديولوجية، ويعتمد على قضية من عام ١٩٥١، ويقدم مجموعة من ممثلى ألمانيا الغربية المشهورين.

منذ عام ١٩٩٠

فى يوليو ١٩٩٠ حلت عملة ألمانيا الغربية مكان عملة ألمانيا الشرقية، وفى أوائل أكتوبر عزفت السيمفونية التاسعة لبيتهوفن فى وسط برلين، وأطلقت الألعاب النارية الضخمة، إعلاناً بانتهاء الألمانيتين. وكانت العودة

لاعتبار برلين هي العاصمة الوحيدة إيداناً بالتحويلات في الخريطة السياسية، حيث إن الحكومة المحافظة التي كانت في السلطة منذ عام ١٩٨٢ حل محلها في عام ١٩٩٨ تحالف يسار الوسط من الديمقراطيين الاجتماعيين والحزب الأخضر، وهو أطول من بقى من الجيل المنشق في الستينيات. ثم التحقت الجمهورية الفيدرالية بمنطقة العملة الأوروبية الموحدة، واستمرت في دورها كدولة محورية في الاتحاد الأوربي الذي يزداد توسعا.

واستمر في صنع الأفلام مخرجون معروفون، مثل باير، وهيرتزوج، وفيندرز، الذين كانوا يرتحلون ما بين برلين والولايات المتحدة، كذلك شلوندورف، وكلوجه الذي كان مستمرا في تعليقاته الاجتماعية من خلال محطات التلفزيون الخاصة، وأيضا فون تروتا. ولحق بهم جيل آخر: توم تايفر (ولد عام ١٩٦٥)، دوريس دورى، كريستوف شلينجينسيف، كارولينا لينك، روموالد كارماكار، أندرياس دريسدين، فاتح أكين، أنجيلا شانيليك، يورجين فوجيل، أوسكار روهلر. والبعض - مثل تايفر - حقق نجاحا ملحوظا في سينما التيار السائد، وحتى على المستوى العالمى، بينما نجح آخرون محليا، دون أن يتجاوزوا حدود المناطق الألمانية.

كان الجميع يعتمدون - بمختلف الطرق - على السياسات الثقافية الألمانية والدعم الحكومى ومعايير التمويل. وأحرزت الأفلام الألمانية نجاحا في عام ١٩٩٧، حيث حققت ما يزيد على ثلاثة ملايين متفرج، من خلال جاذبية شباك التذاكر وحده، وظهرت أفلام مثل "روسينى" (١٩٩٧) من إخراج هيلموت ديتل، وهو فيلم هجاء ساخر من غرور المؤسسات السينمائية فى ميونخ، و"الطرق على باب الجنة" (١٩٩٧) من إخراج توماس يان، و"الوعد الصغير" (١٩٩٧) من إخراج مايكل شاك وفيت فولمر. وظلت

الصناعة معتمدة على صنع الأفلام التليفزيونية، وهو ما أدى إلى تأثير من جانب المنتجين على المضمون وحقوق العرض. ولمعالجة هذا الأمر، قام مايكل ناومان وزير الثقافة والإعلام بالدعوة لاجتماع الفرقاء ذوى العلاقة، فى محاولة لإصلاح نظام الدعم بعيداً عن ارتباطه بالنجاح التجارى، وهو إجراء، لم ترحب به المصالح التليفزيونية. وفى الوقت ذاته، كان قدر كبير من الاستثمارات يغادر ألمانيا لشراء حقوق أفلام أجنبية، ولأن العديد من هذه الصفقات لم تحقق قط أى ربح، فقد عرفت هذه الظاهرة فى الولايات المتحدة باسم "المال الألمانى الغبى"، لتنفجر الفقاعة أخيراً.

وكانت هناك أربعة تصنيفات من الموضوعات التى عكست بشكل أكبر ظروف ألمانيا عند نهاية القرن: إعادة النظر فى تاريخ أواخر القرن العشرين خاصة فيما يتعلق بألمانيا الشرقية، والأفلام الكوميديّة عن السلوكيات الاجتماعية، والعلاقات بين الرجال والنساء فى أوساط شباب ألمانيا الغربية فى المدن، وتصوير المهاجرين والأجانب ومجتمعاتهم، وتصوير برلين بعد سقوط الجدار. لقد استمر ظهور الماضى القريب فى الظهور على الشاشة، بشكل أو بآخر فى سينما التيار السائد، واحتفظت الأفلام البوليسية وأفلام الطريق بجاذبيتها. ومن بين معالجات "إعادة النظر"، فقد كان أندرياس كلاينرت (ولد عام ١٩٦٢) قد أنهى تدريبه فى شركة السينما الألمانية المحدودة (الشرقية) فى الوقت الذى انتهى فيه وجودها، لكنه نجح فى فيلم "خارج الزمن" (١٩٩٥) فى أن يقدم صورة لألمانيا الشرقية التى تجاوزت الأحداث وما تزال متماسكة بعاداتها التى عفى عليها الزمن. وفى عام ١٩٩٩ أكد على هذه الموثيقة فى فيلمه القائم عن الاضطراب النفسى "طرق فى الليل"، والذى يقدم مديراً سابقاً لألمانيا الشرقية، يشن حملة انتقامية متزايدة

ضد ما يراه تحللاً أخلاقياً لألمانيا الجديدة، حتى يصبح هو ذاته مجرمًا وينتحر. وفيلم البلد الصامت" (١٩٩٢) من إخراج أندرياس دريسين (ولد عام ١٩٦٣) يأخذ شكل أفلام الفن لكى يقدم فرقة مسرحية ريفية فى الشرق، حوصروا أثناء بروفاتهم بفتح الحدود، بما يواجههم بأسئلة وجودية حول وظيفتهم فى مستقبل مجهول غير محدد المعالم. وبمعالجة موضوع ألمانيا الشرقية من خلال وجهة نظر غربية، قدم ديتليف باك (ولد عام ١٩٦٢) فيلمه "كفاية يا مستر لطيف" (١٩٩٣)، وهو فيلم طريق عن شقيقين ريفيين ينطلقان من الغرب بحثاً عن ميراثهم فى الشرق، وبعد مغامرات مضحكة يراوغان فيها القانون، يستمران فى التوجه إلى الشرق حتى يجدان حياة رعوية هادئة فى مجتمع ريفى روسى. أما فيلم "الوداع يا لينين!" (٢٠٠٣) من إخراج فولفجانج بيكر (ولد عام ١٩٥٤) فهو حكاية ساخرة عن شاب يجد نفسه مضطراً أن يتظاهر أن ألمانيا الشرقية ماتزال موجودة، حتى لا يصدّم أمه المريضة التى استيقظت لتوها من غيبوبة بدأت قبل سقوط جدار برلين.

وتتميز إنتاج السينما الألمانية السائدة فى النصف الأول من التسعينيات بالكوميديات الخفيفة مثل "يمكن، يمكن لا" (١٩٩٤) من إخراج سونكه فورتمان، الذى يتناول هويات الرجال، وأطلق حياة تيل شفايجر (ولد عام ١٩٦٣) الفنية كنجم لتلك الفترة. وكان فيلم "حديث المدينة" (١٩٩٥) من إخراج راينر كاوفمان (ولد عام ١٩٥٩) وبطولة شريكته كاتيا ريمان (ولدت عام ١٩٦٣)، فى كوميديا عن تعقيدات الزواج. وكانت أفلام شيرى هورمان (ولدت عام ١٩٦٠) "النساء شئ رائع" (١٩٩٤)، وديتليف باك "السجناء المزمنون" (١٩٩٦)، وفورتمان "الزوجة السوبر" (١٩٩٦)، أمثلة على النمط الفرعى فائق النجاح الذى يصور المجتمع الألمانى فى نوع من كوميديا

الموقف السريعة الإيقاع ذات الحوار العصبى اللاذع. وفى هذا التصنيف العام ذاته للكوميديا الاجتماعية، كانت دوريس دورى تحافظ على مكانتها، لكن أفلامها - مثل الفيلم المبني على فقرات "هل أنا جميلة" (١٩٩٨) - كانت تتسم بحس نقدى أكثر سخرية وقسوة، وتصور مجتمعا - وعلاقات شخصية - قد استسلمت لنزعة استهلاكية بلا هدف أو معنى.

وفيلم هيلموت ديتل (ولد عام ١٩٤٤) الهجائى الساخر "شتونك!" (١٩٩٢) هو فيلم أكثر قتامة يعود إلى إحدى الموتيفات المعتادة فى سينما ما بعد الحرب النازية. والفيلم يسخر من سذاجة محرر المجلة الجماهيرية "شتيرن"، الذين انقادوا بسهولة إلى مزورين يزعمون أن لديهم يوميات هتلر خلال الحرب ويعرضونها للبيع. وفى الفيلم جوتز جورج (ولد عام ١٩٣٨)، وهو نجم سينمائى وتليفزيونى منذ أواخر الستينيات، ويظهر فى مشهد مضحك - وهو الذى اشتهر عنه الجدية فى أدواره - يرتدى "كورسيه" وفستانا يقال أنهما كانا لهيرمان جورينج، التابع المخلص لهتلر. وفى عام ٢٠٠٤ جاء فيلم "السقوط: هتلر ونهاية الرايخ الثالث" من إخراج أوليفر هيرشبيجل (ولد عام ١٩٥٩)، الذى يصور أيام هتلر الأخيرة، ودائرته الضيقة فى غرفته المحصنة تحت أرض وسط برلين، وحقق الفيلم نجاحا عالميا، كما كان موضوعا للكثير من الجدل الجماهيرى لما رآه البعض من معالجة متعاطفة نسبيا مع هتلر كإنسان أكثر منه وحشا. أما المخرج جوزيف فيلسماير (ولد عام ١٩٣٩) - الذى تضمنت أفلامه "ستالينجراد" (١٩٩٣)، و"مجموعة الكوميديا" (١٩٩٧)، و"مارلين" (٢٠٠٠)، والأخيران يبدوان من الظاهر عن سيرة حياة الفرقة الغنائية الشهيرة، وحياة مارلين ديتريتش - فقد كان يصنع أفلامه للتيار السائد، بقيم إنتاجية عالية، وأفلامه تقدم منظورا تاريخيا من خلال قصة حياة شخصيات.

ومع بداية "جمهورية برلين" - وهو مفهوم ظهر من إعادة الحكومة الألمانية إلى برلين بعد الحرب الباردة - أصبحت المدينة هي بؤرة تركيز العديد من الأفلام. ففيلم "أشكال الليل" (١٩٩٩) من إخراج أندرياس دريسدن يكشف عن قبح المدينة، وكان السرد المتمهل للفيلم هو نقيض الكوميديات العصبية من بداية التسعينيات. في ذلك الوقت كان أشهر الأفلام عن برلين هو "اجرى يا لولا اجرى" (١٩٩٨) من إخراج توم تايفر، وهو يستخدم خطوط السرد المتوازية وحيلاً أخرى من ألعاب الفيديو، ويدور عن عاشقين مهددين بالانقراض لوجودهما على هامش عالم سرى، وقد عزز الفيلم شهرة المخرج عالمياً باعتباره أحد ممثلي المخرجين الألمان، كما أطلق بطالته فرانكا بوتنتي (ولدت عام ١٩٧٤) إلى هوليوود.

وفي الأنماط الفيلمية للتيار السائد، استمرت أفلام التشويق في الظهور، وسادت بشكل خاص في التلفزيون الألماني، مثل "عزف منفرد على الكلارينيت" (١٩٩٨)، "ملاك الظلال" (١٩٩٢)، "صدمة حادة قصيرة" (١٩٩٨)، "أم القاتل" (١٩٩٦)، وأفلام المحاكاة الساخرة مثل "الأبناء المفضلون" (١٩٩٧) و"طيور القطار" أو "قطارات وزهور" (١٩٩٨). وتتضمن أفلام التشويق النفسية "صانع الموت" (١٩٩٥) و"لا مكان للذهاب" (٢٠٠٠)، وكلاهما فاز بجوائز. ومن الأفلام التي فازت بجوائز أيضاً الحالة التي أنا فيها" (٢٠٠٠)، وهو يدرس جيل الستينيات، التي كانت رؤاه الثورية قد اختزلت في وجود عديم الحيلة لزوجين مايزال البحث عنهما جاريًا بزعم إنتمائهما للإرهاب، ومعهما ابنتهما التي لا تعرف وجودًا إلا "الأندرجرأوند". وفي عام ٢٠٠٤ ظهر فيلم "فوق المعلمين"، وهو أول فيلم ألماني طوال أحد عشر عامًا يدخل المسابقة في مهرجان كان السينمائي، وهو يتناول موضوع

النشاط السياسى والمعارضة فى ألمانيا المعاصرة، وعند نهايته الغامضة يطرح إمكانية المشاركة عبر الأجيال مفتوحة.

وحافظت صناعة السينما على مؤسسة (SPIO) فى فيسبادين كمظلة للمنظمات المهنية الأخرى الكبرى، وهذه المنظمة تشرف على حقوق الملكية وحقوق التلفزيون على الأفلام، وتقرر ما هى الأفلام الألمانية التى تشارك فى المهرجانات المحلية والعالمية. ويمكن لها أيضاً أن تفرض قواعد الرقابة الذاتية الطوعية بمؤسستها التى تأسست فى عام ١٩٤٩، على نموذج "منتجى وموزعى الأفلام الأمريكيين". وفى عام ١٩٥١، تأسس مكتب لتقييم الأفلام فى فيسبادين، وهذا التقييم يحدد فرص أى فيلم فى الحصول على الدعم، أو المنح من العرض. إن دستور ألمانيا يضمن حرية التعبير، ويحظر الرقابة، ويعلن حق الولايات الفيدرالية فى تقرير العرض محلياً، وفى ضوء نظام الرقابة الذاتية، ومع نظام الدعم، فإن للحكومة فى مختلف المستويات لديها تأثير كبير - وإن لم يكن مباشراً - على ما يتم صنعه وعرضه.

كما أن مؤسسة SPIO تصدر سنوياً إحصائيات مجمعة عن صناعة السينما. وتظهر أرقام عام ٢٠٠٤ عن الأفلام المعروضة بين عامى ١٩٩٣ و٢٠٠٣ تزايداً تدريجياً إلى نحو ثمانين فيلماً كل عام، مع نسبة ثابتة نسبياً من الأفلام ذات الإنتاج المشترك مع الخارج. والطبيعة المتشظية للصناعة تتضح فى أن من النادر أن تقدم شركة إنتاج أكثر من فيلم كل عام، كما أن الأهمية الكبرى للدعم القادم من التلفزيون - وهو منافس لصناعة السينما - تتضح فى أن ٥٠ فى المائة تقريباً من أفلام الإنتاج المشترك تقع فى هذا القطاع. وقد زادت عروض الأفلام على شاشة التلفزيون منذ منتصف الثمانينيات، وذلك يمثل أكبر العائدات جنباً إلى جنب إنتاج ومبيعات وتأجير

الفديو . وهذا يتناقض مع بناء التوظيف فى صناعة السينما، حيث إن الأعداد الأكبر - ٢٥ ألفاً من ٣٧ ألفاً - من أعضاء هذه الصناعة يعملون فى مجال الإنتاج السينمائى وإنتاج الفديو . وفيما يتعلق بمتوسط ميزانيات الإنتاج، فإن صناعة السينما الألمانية تأتى فى المرتبة الثانية عالمياً . وأكبر سوق عالمية للأفلام الألمانية هى - ولا غرابة فى ذلك - السوق الأوروبية، فعائدات التصدير إليها تمثل ثلاثة أضعاف عائدات التصدير إلى السوق التالية لها مباشرة، والولايات المتحدة . ومعظم جمهور السينما من الشباب، ما بين الرابعة عشر والتسعة والعشرين، مع تناقص حاد ما بعد سن الثلاثين . وعدد التذاكر المباعة فى ألمانيا تأتى أقل من متوسط الاتحاد الأوروبى، إذ تبلغ تقريباً ضعف عدد السكان، وهى أقل بكثير من الولايات المتحدة فهى ٥,٤ ضعف عدد السكان . ومع ذلك فإن القاعدة الأساسية فى صناعة السينما الألمانية هى هيمنة السينما الأمريكية داخل ألمانيا، فما يزيد عن ٤٠ فى المائة من الأفلام المعروضة فى عام ٢٠٠٣، وحوالى ٨٠ فى المائة من إيرادات شباك التذاكر، هى من الولايات المتحدة .

والأكثر احتمالاً فى المستقبل المنظور أن تظل "الثقافة الألمانية" سينما ثانوية و"بلغة أجنبية"، حيث تسود على السوق صناعة سينما ناطقة بالإنجليزية تقودها هوليوود . وقد تم إدخال دراسة السينما إلى المناهج الدراسية الألمانية فى عام ٢٠٠٣، وهو ما زاد من الجدل الدائم حول أفضل الأفلام الألمانية عبر تاريخها . وقد أصبحت الأسئلة حول دور السينما الألمانية ووظيفتها - فيما يتعلق بالهوية القومية، والثقافة الرفيعة مقابل الثقافة المتدنية، والأهمية الاجتماعية، والوضع التجارى، والأهمية العالمية - أسئلة ذات أهمية جماهيرية غير مسبقة .

انظر أيضاً:

"التعبيرية"، "السينما القومية"، "الدعاية"، "أوفا".

مزيد من القراءات

- Bergfelder, Tim, Erica Carter, and Deniz Göktürk, eds. *The German Cinema Book*. London: British Film Institute, 2002.
- Elsaesser, Thomas. *New German Cinema: A History*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 1989.
- . *Weimar Germany and After: Germany's Historical Imaginary*. London and New York: Routledge, 2000.
- Elsaesser, Thomas, and Michael Wedel, eds. *The BFI Companion to German Cinema*. London: British Film Institute, 1999.
- Ginsberg, Terri, and Kirsten Moana Thompson, eds. *Perspectives on German Cinema*. Boston: G. K. Hall, 1996.
- Hake, Sabine. *German National Cinema*. London and New York: Routledge, 2002.
- Halle, Randell, and Margarete McCarthy, eds. *Light Motives: Popular German Film in Perspective*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2003.
- Kacs, Anton. *German Film Theory*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004.
- Knight, Julia. *New German Cinema: Images of a Generation*. London: Wallflower Press, 2003.
- Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947; revised edition, 2004.
- Kreimeier, Klaus. *The Ufa Story: The History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Schroeter, Katrin. *Border Crossings: National Identity and Nation Formation in German Films 1980–2000*. Stonington, ME: Pine Hill Press, 2003.
- Sean, Allan, and James Sandford, eds. *Deja Film: East German Cinema, 1946–1992*. Oxford and New York: Berghahn Books, 1999.

Stan Jones

كتب هذا الفصل: ستان جونز

إف دابليو مورناو

(ولد باسم فريدريش فيلهلم بلومبه، فى بيلفيلد،
ألمانيا، ٢٩ ديسمبر ١٨٨٨، توفى فى ١١ مارس
١٩٣١).

أخذ مورناو اسم الشهرة الخاص به من مدينة فى جنوب بافاريا كانت
مفضلة لدى فنانين مشهورين فى أوائل القرن العشرين. واكتسب شهرة
كعقري مبدع اشترك فى صعود صناعة السينما الألمانية إلى العالمية،
وكمخرج عجز عن النجاح فى الانتقال إلى هوليوود وما تلى ذلك الانتقال.

بعد الحرب العالمية الأولى، تتلمذ على يدى المخرج المسرحى ماكس
راينهارت فى برلين. وأخرج أول أفلامه "الصبي ذو الرداء الأزرق" فى عام
١٩١٩، وحقق أول نجاحاته فى الميلودراما الرومانسية "الطريق المظلم" فى
عام ١٩٢١. ومع كاتب السيناريو هنريك جالين صنع أحد علامات التعبيرية
الألمانية "نوسفيراتو، مصاص الدماء" (١٩٢٢)، وهو أول أفلام هذا النمط
الفيلمى، وأصبح من الأفلام الكلاسيكية الآن. وعمل مورناو فى مختلف
الأساليب، ولكنه اشتهر بأفلامه التعبيرية: "تارتوف" (١٩٢٦) عن مسرحية
للمؤلف الكوميدي من القرن السابع عشر موليير، و"فاوست" (١٩٢٦) عن
المسرحية الشهيرة ليوهان فولفجانج فون جوته.

وفيلم مورناو "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤) هو من أهم أفلام تلك الفترة، ويجمع عناصر من التعبيرية والحركة التالية للموضوعية الجديدة. وقد عمل معه أهم مصور فى تلك الأيام، كارل فرويند، والذي كان يحرك كاميرته فى كل مكان، حتى إن مورناو جعل فرويند يربط الكاميرا الثقيلة فى جسده. والمؤثرات البصرية الرائدة فى الفيلم تعزز القصة التى تروى من منظور بطلها، بواب الفندق الذى قام بتمثيله إميل جانينجز ببراعة وقوة. والفيلم يظهر مهارة تقنية، ويتخلى عن استخدام العناوين الداخلية التى تشرح ما يحدث على الشاشة.

تلقى مورناو تقديرًا رسميًا عند عرض "فاوست" فى عام ١٩٢٦، لكنه رحل إلى الولايات المتحدة، بتعاقد مع شركة فوكس. وهناك صنع فيلم "الشروق: أغنية إنسانين" (١٩٢٧)، وهو قصة تعبيرية عن الخيانة والقتل بأسلوب يشبه الحلم والرؤيا. وكثيرًا ما يوضع الفيلم بين أعظم الأفلام الصامتة، وحقق نجاحًا نقديًا لكنه لم يحقق نجاحًا تجاريًا. وبعد "أربعة شياطين" (١٩٢٨) و"قناة المدينة" (١٩٣٠)، هجر صناعة الأفلام السائدة، وأخذ فريقًا مخلصًا إلى جنوب المحيط الهادى حيث صنع فيلم "تابو" (١٩٣١)، وهو قصة حب وموت فى الفردوس. ولقى مصرعه فى حادث سيارة قبل أسبوعه واحد من العرض الأول للفيلم فى هوليوود.

مشاهدات مقترحة:

"توسفيراتو، مصاص الدماء" (١٩٢٢)، "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤)، "فاوست" (١٩٢٦)، "تارتوف" (١٩٢٦)، "الشروق: أغنية إنسانين" (١٩٢٧)، "تابو" (١٩٣١).

FURTHER READING

- Eisner, Lotte H. *Murnau*. Berkeley: University of California Press, 1973; London: Secker and Warburg, 1973.
- Fischer, Lucy. *Sunrise: A Song of Two Humans*. London: British Film Institute, 1998.
- Fu, Winnie, ed. *The Psychic Labyrinth of F. W. Murnau*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.
- Huff, Theodore. *An Index to the Films of F. W. Murnau*. New York: Gordon Press Publishers, 1998.
- Petrie, Graham. *Hollywood Destinies: European Directors in America, 1922-1931*, revised ed. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2002.

Stan Jones

ستان جونز

مارلين ديتريتش

(ينطقها بعض الأمريكيين: ديتريك - المترجم)
(ولدت باسم ماريا ماجدالين فون لوش، برلين، ألمانيا،
٢٧ ديسمبر ١٩٠١، توفيت فى ٦ مايو ١٩٩٢).

ظهرت مارلين ديتريتش فيما يزيد عن عشرة أفلام لمخرجين مشهورين فى عصرها مثل مورييس تورنيه، وكيرتس بيرنهارت، وألكسندر كوردا، لكنها حققت نجاحًا عالميًا وسرقت الكاميرا من شريكها النجم إميل جانينجز، عندما ظهرت فى دور فتاة صالة الرقص لولا لولا فى فيلم "الملاك الأزرق" (١٩٣٠)، وهى فى المشهد الأخير من الفيلم تطوف بعينيها بين رواد النادى الليلى بابتسامة ذكية واثقة ووضع مثير، وهذا المشهد أسس الخطوط العريضة للصورة الأيقونية لها كنجمة، وسوف تظل تؤديها طوال حياتها.

وفى عام ١٩٣٠ ذهبت إلى هوليوود وراء جوزيف فون ستيرنبرج مخرج "الملاك الأزرق"، حيث تعاونوا معًا طوال خمس سنوات فى شركة باراماونت فى صنع ستة أفلام، من "مراكش" (١٩٣٠) حتى "الشيطان امرأة" (١٩٣٥)، لتؤسس فيها صورتها كمعبودة للجماهير. وهذه الأفلام تقوم بتجريب الإضاءة والنسيج التعبيريين حتى عندما تستكشف طبيعة الأنوثة. وتعلمت ديتريتش الكثير من فون ستيرنبرج عن بناء صورتها الخاصة بها،

وبرغم أنها كانت قادرة على إعداد الإضاءة لتحقيق أفضل تأثيرات لصورتها، فإنها قادرة على أن تسخر من ذلك أيضًا، مثلما فعلت في فيلم فريتز لانج "رانشو المشهور" (١٩٥٢)، ودورها الخالد في فيلم أورسون ويلز العظيم من نمط النوار "لمسة الشر" (١٩٥٨).

حاول النازيون إقناع ديتريتش بالتعاون معهم، لكنها لم تعد إلى ألمانيا وأصبحت مواطنة ألمانية، وأخذت موقفًا علنيًا ضد الفاشية، وكانت من الفنانين المشهورين الذين قاموا بالترفيه عن جنود الحلفاء. وعادت إلى ألمانيا في عام ١٩٤٥ من أجل جنازة والدتها، لكن لم يتم الترحيب بها بسبب تحالفاتها خلال فترة الحرب. وظهرت في دور رئيسي في فيلم ستانلي كرامر "محاكمات نورمبيرج" (١٩٦١)، حيث عملت من أجله في ألمانيا لفترة قصيرة. لكنها لم تحضر العرض الأول للفيلم في برلين، وكانت كارثة إذ لم يعرض الفيلم إلا ليلة واحدة. وكان ذلك هو آخر أدوارها المهمة، برغم استمرارها في الحياة الفنية في عالم النوادي الليلية حتى إصابتها في حادث في عام ١٩٧٣. وكان آخر ظهورها في السينما في دور السيدة التي تدير شبكة من الرجال "الجيجولو" في برلين ما بعد عام ١٩١٨ في فيلم "مجرد جيجولو" (١٩٧٩). وقبل وفاتها بفترة قصيرة، منحتها فرنسا أكثر أوسمتها احترامًا، "وسام الشرف"، ومنحتها شقة في باريس حيث عاشت لما يزيد عن عشرين عامًا. وفيلم جوزيف فيلسماير "مارلين" (٢٠٠٠) يدور عن حياتها مع عناصر أخرى مختلفة، وحاولت كاتيا فلينت أن تقتصر بعضًا من هالة مارلين ديتريتش. إن ديتريتش وأسطورتها لا يتقيان فقط في أفلامها، ولكن في "ميدان ديتريتش" في برلين، وفي أرشيف مخصص لها في السينماتيك الألماني.

مشاهدات مقترحة:

"الملاك الأزرق" (١٩٣٠)، "مراكش" (١٩٣٠)، "فينوس الشقراء"
(١٩٣٢)، "قطار شانجهاى السريع" (١٩٣٢)، "الإمبراطورة الداعرة"
(١٩٣٤)، "ديستري تسافر مرة أخرى" (١٩٣٩)، "رانشو المشهور"
(١٩٥٢)، "شاهد اتهام" (١٩٥٧)، "لمسة الشر" (١٩٥٨)، "محاكمات
نورمبيرج" (١٩٦١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bach, Steven. *Marlene Dietrich: Life and Legend*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2000.

Riva, Maria, ed. *Marlene Dietrich: Photographs and Memories: From the Marlene Dietrich Collection of the Film Museum, Berlin*. London: Thames and Hudson, 2001.

Spoto, David. *Blue Angel: The Life of Marlene Dietrich*. New York: Cooper Square Publishers, 2000.

Stan Jones

ستان جونز

فيرنر هيرتزوج

(ولد باسم فيرنر ستيتيك، ميونخ، ألمانيا،
فى ٥ سبتمبر ١٩٤٢).

فيرنر هيرتزوج واحد من الشخصيات الرائدة فى السينما الألمانية الجديدة، ولقد ظل ذا نزعة فردية راديكالية، وصاحب رؤيا سينمائية لما يزيد عن أربعين عامًا. إن أفلامه تثير الاضطراب لأنها تشكك فى أسس المدنية الإنسانية وقيمها. وجذب الاهتمام لأول مرة مع فيلمه "علامات الحياة" (١٩٦٨)، وهو قصة حربية تدور فى جزيرة يونانية، والفيلم يصور التمرد العقيم لجندى فرد ضد الوضع الذى يعيشه، وفاز هيرتزوج بجائزة مهرجان برلين السينمائى الدولى فى ذلك العام عن العمل الأول، بالإضافة إلى جائزة السينما الألمانية عن الفيلم الروائى الطويل المتميز.

وفى فيلم "لغز كاسبر هاوزر" (١٩٧٤) يقدم تعليقًا على القيم الاجتماعية الأساسية، من خلال قصة تاريخية عن طفل غريب لقيط فى ألمانيا القرن التاسع عشر. كما عالج هيرتزوج مسرحية صعبة من تأليف جورج بوشنر من المسرح الألمانى من التيار السائد، وذلك فى فيلم "فويتسك" (١٩٧٩)، والممثل المفضل لدى هيرتزوج هو كلاوس كينسكى، الذى يعتمد على حدته المميزة لكى يصور فى هذا الفيلم دمار رجل بسيط صغير

محاصر في مجتمع سلطوى عبثي. وفي "توسفيراتو" (١٩٧٨) إشارة تحية للمخرج إف دابليو مورناو، وفي الفيلم يعطى كينسكى تصويراً ذا ظلال لشخصية دراكيولا، باعتباره رجلاً مفترساً وحيداً يغار من ضحاياه على علاقاتهم الإنسانية. ومع كينسكى قام هيرتزوج أيضاً باستكشاف تضخم الذات في "أجويرا، غضب الرب" (١٩٧٢)، ثم في "فيتزكارالدو" (١٩٨٢) و"كوبرا فيردى" (١٩٨٧). وفي فيلم "فيتزكارالدو" قصة مجازية عن النزعة الاستعمارية، حيث يتناول الأحداث التاريخية الحقيقية التي تحيط بالهاجس الذي استولى على البطل ببناء أوبرا على بعد ألف ميل من نهر الأمازون في أدغال بيرو. وخلال تصوير هذا الفيلم، اشتبك هيرتزوج مع السياسات المحلية الخطرة، ولقى أحد أفراد طاقمه مصرعه خلال تصوير رحلة جموح عبر أمواج النهار. ويتناول فيلم "كوبرا فيردى" تجارة العبيد في القرن الثامن عشر بين أمريكا الجنوبية وأفريقيا، وفي الفيلم كرر كينسكى دوره كمغامر يلقي مصرعه بسبب طموحه الزائد المستحوذ عليه. وبعد هذا الفيلم، افترق هيرتزوج وكينسكى، حيث أصبح صعباً بشكل متزايد على المخرج أن يعمل مع الممثل غريب الأطوار.

صنع هيرتزوج أيضاً غدة أفلام تسجيلية شديدة الشخصية في ألمانيا وأماكن أخرى، كما صنع أعمالاً لتلفزيون التيار السائد في ألمانيا. ومن بين أفلامه التسجيلية المهمة "أفضل عفاريتي - كلاوس كينسكى" (١٩٩٩) عن علاقة العمل العاصفة التي جمعتهم مع الممثل، و"عجلة الزمن" (٢٠٠٣) عن الدلاي لاما وطقوس التيبب البوذية، و"الماسة البيضاء" (٢٠٠٤) حول استكشاف غابة ممطرة في منطاد غريب، و"رجل الدببة" (٢٠٠٥) عن ممثل قام بتصوير نفسه وهو يعيش بين الدببة، ولقى مصرعه هو وصديقه على يد أحد هذه الدببة.

مشاهدات مقترحة:

"أجويرى: غضب الرب" (١٩٧٢)، "لغز كاسبر هاوزر" (١٩٧٤)،
"ستروشييك" (١٩٧٧)، "قويتسيك" (١٩٧٩)، "توسفيراتو" (١٩٧٨)،
"فيتزكارالدو" (١٩٨٢)، "كوبرا فيردى" (١٩٨٧)، "أفضل عفاريتي"
(١٩٩٩)، "عجلة الزمن" (٢٠٠٣)، "الماسة البيضاء" (٢٠٠٤)، "رجل الدببة"
(٢٠٠٥).

مزيد من القراءات

FURTHER READING:

Corrigan, Timothy. *The Films of Werner Herzog*. London:
Routledge, 1986.

Doll, Suzi, and Gene Walsh, eds. *Images at the Horizon: A
Workshop with Werner Herzog*. Chicago: Facets
Multimedia, 2002.

Stan Jones

ستان جونز

بريطانيا العظمى "Great Britain"

تثير أية دراسة للسينما فى بريطانيا العظمى مشكلتين مهمتين، الأولى هى سيطرة السينما الهوليوودية، فاللغة الإنجليزية هى اللغة الأولى للسينما البريطانية، ولهوليوود بالطبع. لقد كان انحدار بريطانيا فى القرن العشرين يوازيه صعود الولايات المتحدة كقوة اقتصادية. وكان الفيلم الهوليوودى هو من الصادرات الأمريكية المهمة، وترك تأثيراً مهماً على تطور السينما فى بريطانيا العظمى، كما كان عقبة أمامها. كما أن عدم وجود حاجز لغوى جعل السوق البريطانية جذابة بالنسبة لهوليوود، كما كان على السينما البريطانية طوال معظم تاريخها أن تنافس هذا الكيان الهوليوودى الضخم.

أما المشكلة الثانية فتكمن فى مفهوم "بريطانيا العظمى"، فهى ليست كلاً موحداً، لكنها مؤلفة من أمم أخرى، من أهمها إنجلترا، وأيضاً اسكتلندا وويلز. كما أن أيرلندا الشمالية - التى تشكل مع بريطانيا العظمى كيان "المملكة المتحدة" - كان يجب عليها أن تتنافس مع أفلام المملكة المتحدة الأخرى، بالإضافة إلى صناعة السينما المتنامية فى جمهورية أيرلندا. وعلى المستوى النقدى والجماهيرى، فإن صناعة السينما الإنجليزية (من إنجلترا - المترجم) كانت هى السائدة من خلال قاعدتها الاقتصادية فى لندن، بقدر ما كان يتم النظر إلى إنجلترا باعتبارها معادلة لبريطانيا. ومن التعقيدات الأخرى روابط المملكة المتحدة مع الاتحاد الأوروبى، والتى أدت إلى زيادة أفلام الإنتاج المشترك، حيث تدرج عناصر الهوية القومية تحت عنوان أكبر.

وفى الوقت الحالى فإن متوسط إنتاج المملكة المتحدة يدور حول مائة فيلم روائى طويل سنوياً، لكن هذا الرقم يشمل أفلام الإنتاج المشترك التى يشكل نصيب بريطانيا منها قليلاً. وفى الثمانينيات، كان المتوسط هو ثلاثة وأربعون فيلماً فقط، لذلك فإن الأرقام الحالية تمثل ارتفاعاً حقيقياً. وكانت التغيرات فى ممارسات التمويل، بالإضافة إلى التأكيد المتزايد على أفلام الإنتاج المشترك، هى الأسباب الرئيسية لتلك الزيادة الواضحة فى الإنتاج. لقد كان التمويل فى السابق مرتبطاً أكثر بالعرض، أو على الأقل بإمكانات العرض، سواء فى دور العرض الجماهيرية أو فى التليفزيون. ويأتى التمويل الحالى أساساً من "الإنصيص القومى"، ويتم توزيع بعض أموالها على هيئات سينمائية إقليمية مختلفة، والتى تستطيع عندئذ أن تشجع الإنتاج، لكن من النادر أن تتيح منافذ للعرض. ويعتبر القلق حول حالة صناعة السينما البريطانية مسألة تعاود الظهور طوال تاريخ صناعة السينما. وفى الحقيقة أن بريطانيا العظمى تشارك المخاوف من هيمنة هوليوود مع أمم أخرى عديدة، ومع ذلك، وبرغم مركب النقص المتزايد، فإن لدى بريطانيا تاريخاً سينمائياً ثرياً ومتنوعاً وناجحاً بدرجة معقولة.

رواد السينما الأوائل

كانت بريطانيا العظمى من بين أوائل من تبنوا تقنية السينما الوليدة. وفى الحقيقة أنه يمكن القول إن تاريخ السينما البريطانية يسبق حتى بداية الأخوين لومبير فى عام ١٨٩٥. إن أوجستين لوبرينس (١٨٤٢-١٨٩٠)، الذى اختفى أثناء عودته من زيارة لشقيقه فى وطنه الأصلى فرنسا - كان مشهوراً بنجاحه فى التجريب فى الصور المتحركة. وحقوق الاختراع التى

تقدم لها لوبرينس، كذلك ما تبقى من أعماله، توحى بنجاح تجاربه، لكن يبدو أن أعماله لم تترك أثراً حقيقياً، وتظل هامشاً سينمائياً مثيراً للتشويق. على الجانب الآخر، فإن أول عروض لومبير في لندن في فبراير ١٨٩٦ هي التي يقال إنها استهلت العرض السينمائي في بريطانيا العظمى.

ولم يمر وقت طويل حتى بدأت الأفلام المصنوعة في بريطانيا في الظهور. وكانت هناك ثلاثة مراكز رئيسية لصناعة هذه الأفلام المبكرة: لندن، ويوركشير، وبرايون وهوف. ويمكن اعتبار الفترة من ١٨٩٥ حتى ١٩٠٥ ذات إنتاجية وتأثير عظيمين، مع أفلام بريطانية مبكرة تتميز بالإبداع والغزارة مثل مثيلاتها في فرنسا والولايات المتحدة. وربما كان تأثير تقاليد الصالات الموسيقية هو الذي ساعد السينما البريطانية على الظهور بسرعة في مجال الريادة العالمية، فمن المؤكد أن قدرًا كبيرًا من مضمون الأفلام كان مستمدًا من فصول الصالات الموسيقية الموجودة بالفعل، وبلا شك فإن الشكليات الجماهيريين تشاركاً في الجمهور، خاصة في المدن الريفية. وأقام روبرت دابليو بول (١٨٦٩-١٩٤٣) أستوديو على سطح مسرح "الهمبرا" في ميدان لايسستر، وكان يستخدم بين الحين والآخر ممثلي وراقصي الصالات الموسيقية في أفلامه. وهناك شركة لندنية أخرى، هي "شركة ميوتوسكوب وبيوجراف البريطانية"، التي شيدت الأستوديو السينمائي الخاص بها "خلف" "صالة تيفولي الموسيقية". وبالإضافة إلى الصالات الموسيقية، فإن فناني الفانوس السحري وفناني الاستعراضات في أواخر القرن التاسع عشر تبناوا السينما سريعاً باعتبارها شكلاً جديداً من الترفيه.

ومن أهم الرواد السينمائيين في بريطانيا العظمى سيسيل هيبورث (١٨٧٤-١٩٥٣)، ابن فنان مشهور في استعراضات الفانوس السحري. بدأ

هيبورث حياته السينمائية مساعداً لرائد مهم آخر، هو المخترع - وصانع الأفلام أحياناً - بريت آكريس (١٨٥٤-١٩١٨)، الذى تعاون مع آر دابليو بول (قبل أن يشب بينهما خصام مرير). وبعد أن عمل لفترة مع المنتج الأمريكى - الذى كان يعمل فى بريطانيا - تشارلز إيربان فى شركة "ماجواير وبابوكوس"، أسس هيبورث شركته الخاصة به، مع ابن عمه مونتي ويكس، فى عام ١٨٩٩، باسم "هيبورث وشركاه"، وبنى أستوديو فى الحديقة الخلفية لمنزل فى والتون على نهر التيمس، وهى ضاحية من لندن. وفى عام ١٩٠٤ أصبحت الشركة هى "شركة تصنيع هيبورث"، وحول هيبورث اهتمامه بعيداً عن الإخراج ليركز فقط على الإنتاج. وكانت شركته وراء عدد من أهم الأفلام المبكرة، وأشهرها هو "الإنقاذ بواسطة روفر" (١٩٠٥) من إخراج لويس فينترهامون (١٨٦٩-١٩٦١)، ويروى الفيلم قصة "غجرى، يختطف طفلاً رضيعاً، ثم إنقاذه، والفيلم يبدو هو الذى ألهم أول أفلام دى دابليو جريفيث "مغامرات دوللى" (١٩٠٨). ومن الناحية التقنية، فإن "الإنقاذ بواسطة روفر" كان إبداعاً مهماً، كما أنه أعجب الجمهور كثيراً. وبرغم عناصر الفيلم الرائدة، فإنه وصل بالقرب من نهاية الفترة المبكرة للإبداع البريطانى، لذلك فإنه بدلاً من أن يمثل دفعة إلى الأمام، بدا كأنه ذروة الطريقة البدائية لصناعة الأفلام، الطريقة التى كانت فى طريقها للخسوف بسبب التطورات التقنية والاقتصادية فى بلدان أخرى.

كما ترك صناع أفلام بريطانيون آخرون تأثيرهم على تطورات أخرى، ومن الشخصيات المهمة فى برايتون وهوف كان جيمس ويليامسون (١٨٥٥-١٩٣٣)، الصيدلى والمصور الفوتوغرافى الذى بدأ صناعة الأفلام فى عام ١٨٩٧ تحت اسم "شركة كينماتوجراف ويليامسون". ومن أفلامه "نار!"

(١٩٠١) الذى استخدم خدمة المطافئ المحلية فى هوف ليبنى قصة إنقاذ تضمنت لقطات من خارج وداخل مبنى يحترق، وترك هذا الفيلم تأثيراً واضحاً على الفيلم الأمريكى اللاحق الذى أخرجه إدوين إس بورتر "حياة رجل إطفاء أمريكى" (١٩٠٣). وحقق ويليامسون النجاح بأفلامه الكوميديّة بالإضافة إلى أفلام درامية كانت تزداد تعقيداً حتى عام ١٩١٠، عندما أدت به التغيرات فى النماذج الاقتصادية للسينما العالمية إلى أن يركز على صناعة معدات الكاميرا. كما حقق جورج آلبيرت سميث (١٨٦٤-١٩٨٩) فى برايتون نجاحاً مبكراً كفنان استعراض الفانوس السحري، وجلب معه نفس الروح الإبداعية إلى السينما، وأفلامه تبدو أقل تأثيراً من أفلام معاصريه وأقرانه، لكن تطويراته التقنية هى التى كان لها تأثير أبقي، فقد قدم استخداماً مبتكراً للقطات القريبة فى أفلام مبكرة مثل "كما ترى من خلال التليسكوب" (١٩٠٠)، و"تظارة القراءة الخاصة بالجدّة" (١٩٠٠)، كما ضمّن بنجاح فى أفلامه لقطات خدع مثل الحركة العكسية فى "المنزل الذى بناه جاك" (١٩٠٠)، وكان الجزء اللاحق من حياته مكرساً لتطورات اللون فى السينما من خلال عملية ذات لونين تعرف باسم كينماكلر قام بترويجها مع تشارلز إيربان.

شهد هذا العقد الأول من السينما البريطانية رواد آخرين جديدين بالذكر، مثل آر دابليو بول الذى ذكرناه سابقاً، وأسس شركة "أنيماتوجراف" التى أنتجت عدداً من الأفلام التى صنعها فنانون مهمون، من بينهم الساحر دابليو آر بوث (١٨٦٩-١٩٣٨)، الذى كانت أفلامه - مثل "عامل الموتور المجهول" (١٩٠٦) - تستخدم فوتوغرافيا الخدع بطريقة جورج ميلبيس. كما صنع فرانك موترشو فيلم "سرقة جريئة فى وضح النهار" (١٩٠٣) لشركة "شيفيلد"، وهو فيلم بايقاع سريع يقال أنه ترك تأثيراً على فيلم بوتر "سرقة القطار الكبرى" الذى ظهر لاحقاً فى نفس العام.

وبرغم التأثير المبكر للسينما البريطانية، فقد بدا أنها تخبو بينما كانت صناعات السينما الأخرى تصبح أكثر تقدمية وإبداعاً من الناحية التقنية. ومما جعل السينما البريطانية تبدو مسرحية ومتكلفة، والكادر عبارة عن خشبة مسرح كاملة، والحركة بالأسلوب المسرحي هي الطاغية، هو اعتمادها على الاقتباس من الروايات والمسرحيات البريطانية الشهيرة، ومحاولتها استرضاء المشاعر القومية. وعندما تغيرت السوق السينمائية، لم تكن الشركات البريطانية راغبة أو جاهزة للوفاء بالمتطلبات الجديدة للصناعة. لقد كانت الشركات الأمريكية - حتى قبل الحرب العالمية الأولى - تؤسس مكاتب لها في بريطانيا، ووجد أصحاب دور العرض أمامهم الكثير من الأفلام الأمريكية المصنوعة جيداً. وهكذا توقف معظم الرواد البريطانيون الأوائل عن صناعة الأفلام، وحاول بعضهم الاستمرار مثل هيبورث. وكانت نسخته عن "هاملت" (١٩١٣) التي تستمر ساعة كاملة، دليلاً على الاعتماد على الاقتباسات المسرحية. وفي عام ١٩٢٣ قام باقتباس رواية هيلين مانرز "القنوم من خلال الشوفان"، وكان ذلك هو اقتباسه الثاني عن الرواية، وتداعت شركته بسبب الفشل النقدي والتجاري للفيلم. وبرغم أنه كان في جوهره بريطانياً فيما يخص مادة الموضوع، فإن الفيلم قد تم صنعه بأسلوب عفى عليه الزمن، ولم يستطع أن ينافس الأفلام المصقولة التي كانت تأتي من هوليوود وأماكن أخرى.

نظام الحصص، وأفلامها المصنوعة على عجل، والصوت

كرد فعل للقلق المتزايد بسبب الهيمنة الأمريكية المتسارعة على السوق المحلية للأفلام في بريطانيا، أصدر البرلمان في عام ١٩٢٧ "مرسوم أفلام السينماتوغراف"، وهو أول تدخل حكومي يهدف إلى حماية صناعة السينما البريطانية. وكان إصدار هذا التشريع مرتبطاً بالتطورات في الثقافة

السينمائية البريطانية، والتي انعكست أيضًا في تأسيس "جمعية الفيلم" في لندن في عام ١٩٢٥، والاهتمام النقدي المتزايد تجاه السينما في الصحافة المطبوعة، بما في ذلك المجلة السينمائية المتخصصة "كلوزاب" التي ظهرت لأول مرة في عام ١٩٢٧. وأدخل المرسوم نظام الحصص الذي يقضى بتخصيص حد أدنى من الوقت للأفلام البريطانية في دور العرض، بدأ برقم ٥ في المائة في عام ١٩٢٧، وزاد إلى ٢٠ في المائة عام ١٩٣٦.

وكان التأثير الفوري لهذا التشريع هو زيادة حادة في عدد شركات الإنتاج البريطانية، بما في ذلك "أفلام بريطانيا العالمية" التي أسسها جون ماكسويل كجزء من الشركة المتكاملة رأسياً "شركة الأفلام البريطانية المتحدة" (ABPC)، كذلك "شركة الأفلام البريطانية - جومون" (GBPC) التي دمجت عدداً من شركات التوزيع والإنتاج والعرض تحت رعاية إيزيدور أوسترر. ثم تهاوت معظم هذه الشركات الجديدة بسبب أن أفلامها كانت ذات جودة متدنية، كما أسرع بذلك قدوم الصوت. ونجحت شركة "أفلام بريطانيا العالمية" بسبب أن أستوديو إلستري الخاص بها تم تزويده مبكراً بمعدات تسجيل الصوت. أما الشركة الأكبر "شركة الأفلام البريطانية المتحدة"، فقد كانت تتحكم أيضاً في سلسلة دور العرض البريطانية الكبرى (ABC)، بما يضمن لها منفذاً لعرض أفلامها. كما استطاعت "البريطانية - جومون" البقاء بفضل امتلاكها أيضاً منافذ لعرض الأفلام، بالإضافة إلى صفقة استطاع أوسترر تحقيقها مع المنتج الأمريكي ويليام فوكس، برغم أن الشركة ظلت تحت الإدارة البريطانية. لكن ذلك الاحتفاظ بالإدارة والتحكم لم يكن هو الحال دائماً في الصناعة البريطانية، ومن المهم هنا أن نذكر أن نظام الحصص كان ينطبق على الأفلام التي يتم إنتاجها بواسطة شركة مؤسسة في الإمبراطورية البريطانية وليس بشركة تديرها بريطانيا بشكل خاص. وأدى ذلك إلى زيادة

فى عدد الأفلام المنتجة على عجل للعرض بنظام الحصّة، وكان معظمها يتم صنعه فى فروع لشركات أمريكية كبرى، سواء فى بريطانيا، أو فى كندا فى بعض الحالات. وبينما كان العديد من النقاد يستهجنون الأغلب الأعم من هذه الأفلام السريعة، فما لاشك فيه أنها أحدثت ازدهاراً فى الإنتاج السينمائى البريطانى. وفى الحقيقة أن أصحاب العرض كان يتجاوزون فى أحيان كثيرة متطلبات الحصص التى تم إقرارها.

وشهدت تلك الفترة ثقافة سينمائية حية وممتدة فى بريطانيا، فقد ظهر العديد من الشخصيات المهمة آنذاك الذين تركوا تأثيرهم فى السينما البريطانية خلال العقود التالية. وانضمت "البريطانية - جومون" إلى أستوديوهات جينز بورو فى عام ١٩٢٧، وأصبح مايكل بالكون (١٨٩٦-١٩٢٧)، المشارك فى تأسيس هذه الأستوديوهات، رئيس قسم الإنتاج للشركتين. وركزت "جومون البريطانية" على أفلام "الجودة"، بينما كان على جينزبورو أن تصنع الأعمال ذات الجاذبية الجماهيرية. ومن بين المخرجين الذين عملوا تحت إدارة بالكون فى جينزبورو، كان ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠)، الذى كان قد بدأ فى صناعة السينما فى عالم تصميم وصنع عناوين الأفلام لمكتب لندن لشركة "فيماس بلايرز - لاسكى" (التي أصبحت باراماونت فيما بعد). وعندما تركت الشركة لندن، انتقل هيتشكوك إلى جينزبورو، حيث وجد فرصة لمشاهدة الأفلام ذات المصدر الألمانى من خلال روابط الشركة مع "أوفا". وكجزء من عمله فى جينزبورو، كان هيتشكوك موجوداً فى موقع تصوير فيلم إف دابليو مورناو "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤)، وتأثير التعبيرية الألمانية واضح فى أعماله البريطانية الأولى، مثل فيلم "الساكن" (١٩٢٧).

أخرج هيتشكوك أول فيلم روائي طويل ناطق بريطاني، وهو "ابتزاز" (١٩٢٩)، وفي الحقيقة أنه صور نسختين للفيلم في وقت واحد، إحداهما ناطقة، والأخرى صامتة، حيث إن العديد من دور العرض لم تكن مجهزة بعد بتقنية الصوت. تم صنع الفيلم لشركة "بريطانيا العالمية"، التي كانت قد اختطفت هيتشكوك من شركة جينزبورو بعقد كبير، متوقعة أن يقوم بتصوير جزء من الفيلم فقط بالصوت، لكنه قام بتصوير معظم الفيلم بهذه التقنية. حقق الفيلم نجاحاً نقدياً وتجاريًا هائلاً، حتى مع مجلة "كلوزاب" التي كان نقادها في العادة يتعاملون مع الأفلام البريطانية بقسوة، لكنها هذه المرة امتدحت الفيلم. وبعد أن انتهى هيتشكوك من ارتباطاته مع "بريطانيا العالمية"، عاد إلى بالكون ليصنع أفلاماً أخرى، مثل "الرجل الذي كان يعرف أكثر من اللازم" (١٩٣٤) و"خطوة" (١٩٣٥) لشركة جومون البريطانية. وبعد أن انتقل بالكون ليصبح رئيس الإنتاج لدى شركة "إم جي إم - البريطانية"، صنع هيتشكوك فيلم "السيدة تختفى" (١٩٣٨) لشركة جينزبورو، برغم أن تعاقد الفيلم كان مع "إم جي أم"، وكان هذا هو ثالث سيناريو يكتبه فرانك لاوند (١٩٠٦-١٩٩٧) وسيدني جيليات (١٩٠٨-١٩٩٤)، اللذان استمرا في المساهمات المهمة في السينما البريطانية في الكتابة والإخراج والإنتاج حتى السبعينيات.

وساعدت جومون البريطانية وجينزبورو في الحياة الفنية لأشخاص مهمين آخرين في السينما البريطانية، مثل المخرجين أنطوني أسكويث (١٩٠٢-١٩٦٨) وفيكتور سافيل (١٨٩٥-١٩٧٩). وكان أسكويث عضواً مؤسساً لجمعية الفيلم، واستطاع الحصول على معرفة مباشرة بهوليوود مع معرفته بالسينما الأوروبية. وتشير حياته الفنية المبكرة إلى أنه كان واعداً، لكنه لم يجد الكثير من الترحيب النقدي، وفي عام ١٩٣٢ التحق بشركة

جينزبورو، حيث اشترك في مشروعات ومهام مختلفة. وفي أواخر الثلاثينيات اشترك في إخراج "بيجماليون" (١٩٣٨) في اقتباس عن مسرحية جورج برنارد شو، وبطولة النجم ليزلى هوارد. وأخيراً حقق أسكويث مع هذا الفيلم انطلاقته لقدر أكبر من التقدير مع أفلام مثل "قانى بجوار مصباح الغاز" (١٩٤٤)، لشركة جينزبورو، و"أهمية أن تكون جاداً" (١٩٥٢)، من بطولة مايكل ريدجريف (١٩٠٨-١٩٨٥)، بالإضافة إلى أفلام اشترك فيها مع كاتب السيناريو تيرانس راتيغان، بما فيها "فتى وينسلو" (١٩٤٨) و"نسخة براونينج" (١٩٥١). (يمكن ترجمة اسم هذا الفيلم الأخير للمعنى الذى يحمل تورية "النسخة التى تزداد اصفراراً" - المترجم).

وكانت شركتا جينزبورو وجومون البريطانية صاحبتى إسهام كبير فى الحياة الفنية المبكرة للمخرج فيكتور سافيل، الذى دخل عالم السينما لأول مرة كمنتج مع مايكل بالكون فى فيلم "امراة لامراة" (١٩٢٣) من إخراج جراهام كاتس. وعندما أصبح بالكون رئيس الإنتاج فى شركة جومون البريطانية، أصبح سافيل أكثر المخرجين غزارة فى صنع الأفلام لدى الشركة، بأفلام مثل "هيندل يستيقظ" (١٩٣١) و"دائم الخضرة" (١٩٣٤). وبعد فترة قصيرة كمنتج مستقل، وجد سافيل نفسه ينتج الأفلام لشركة "إم جى إم"، مثل "القلعة" (١٩٣٨)، وهو اقتباس بالغ النجاح من إخراج الأمريكى كينج فيدور، ثم الفيلم الأكثر نجاحاً "وداعاً مستر تشيس" (١٩٣٦) من إخراج سام وود. ومع بداية الحرب العالمية الثانية انتقل سافيل إلى هوليوود، حيث استمر فى إنتاج الأفلام ثم إخراجها لشركة "إم جى إم" - فيما عدا فترة قصيرة قضاهها كمخرج لدى شركة كولومبيا - حتى عودته إلى بريطانيا لفترة قصيرة ليصور أفلاماً بين عامى ١٩٤٩ و ١٩٥٢، ثم عاد إليها بشكل دائم فى عام ١٩٦٠.

وكان النجاح الذى حققه فنانون مثل سافيل، وشركات مثل جومون البريطانية وبريطانية العالمية، قد تجاوزه نجاح رائد لفيلم من صنع شركة مستقلة مرتبطة مع شركة يوناييتد آر티ستس، ذلك هو "الحياة الخاصة لهنرى الثامن" (١٩٣٣) من إخراج ألكسندر كوردا، ومن إنتاج شركته "أفلام لندن". كانت يوناييتد آر티ستس راغبة فى أن تصنع فيلمًا بريطانيًا يلقى قبولا فى السوق الأمريكية، وأصبح هذا الفيلم بالفعل هو أكبر نجاح بريطاني عالمي حتى ذلك الحين. وبرغم حقيقة أن كوردا كان مجريًا، وفشل فى فترة سابقة فى أن يشق طريقه فى هوليوود، فقد كان موضوع هذا الفيلم بريطانيًا خالصًا، وأدى نجاحه إلى حماس متجدد فى صناعة السينما البريطانية، وأشار إلى أن من الممكن لها أن تتنافس هوليوود. وتميز فيلم كوردا بأنه أول فيلم بريطاني يفوز بجائزة أوسكار عندما فاز تشارلز لوتون بجائزة أفضل ممثل. ولسوء الحظ، فإن أفلام كوردا التالية لم تستطع أن تحقق نجاحًا مماثلاً، وسرعان ما خبا حماس الصناعة وتفاؤلها عندما لم تستطع أن تستمر فى إنتاج أفلام "البرستيج"، وبدا أنه ليس هناك نجاح وشيك آخر يمكن أن تحققه فى السوق الأمريكية. ومن المفارقات أن أفلام الحصص المصنوعة على عجل كانت هى المجال الذى بدأ فيه الجيل التالى من مواهب السينما البريطانية، مثل مايكل باول (١٩٠٥-١٩٩٠) من المخرجين، وهناك من الممثلين لورانس أوليفيه (١٩٠٧-١٩٨٩)، وفيفيان لى (١٩١٣-١٩٦٧)، وجون ميلز (١٩٠٨-٢٠٠٥)، وجيمس ميسون (١٩٠٩-١٩٨٤)، وجميعهم وجد الفرصة فى ذلك القطاع ذى الميزانية المنخفضة.

وبينما استمرت الشركات البريطانية المرتبطة مع شركات أمريكية فى صنع أفلام سريعة ذات ميزانيات منخفضة، فإن الشركات البريطانية

استثمرت بكثافة أكثر في الأفلام ذات التكاليف المرتفعة التي تهدف لغزو السوق الأمريكية. وانتقل أسكويث إلى شركة أفلام لندن ليصنع فيلم "ليالى موسكو" (١٩٣٥)، بينما كانت شركة "أفلام فيكتور سافيل" من بين الشركات التي صنعت أفلامًا من إخراج كوردا في تلك الفترة. وفي عام ١٩٣٧، انفجرت هذه الفقاعة، وأنهت تمامًا في عام ١٩٣٨. وكانت أستوديوهات دينهام - التي أسسها كوردا لإنتاج أفلام "البرستيج" - تخسر المال، لتندمج أخيرًا مع أستوديوهات باينوود التي يملكها جيه آرثر رانك. وصدر مرسوم الأفلام السينماتوغرافية الثاني في يوليو ١٩٣٨، وكان من بين لوائحه محاولة لإنهاء صنع أفلام الحصص السريعة وذلك بوضع حد أدنى للتكاليف ٧٥٠٠ جنيه استرليني، والسماح بالأفلام التي تتكلف ثلاثة أضعاف هذا الحد الأدنى لكي تتأهل لمضاعفة تقييم الحصص. لكن لم يكن لهذا المرسوم تأثير بسبب بداية الحرب العالمية الثانية، وفي أعقاب انخفاض حاد في الإنتاج بعد حالة الازدهار في عام ١٩٣٧.

جون جريرسون والحركة التسجيلية

في توازن مع تطورات صناعة الأفلام الروائية الطويلة، كان هناك رد فعل مؤثر آخر في السينما البريطانية تجاه هيمنة السينما الأمريكية. كانت هي حركة السينما التسجيلية البريطانية، بقيادة الاسكتلندي جون جريرسون (١٨٩٨-١٩٧٢)، التي قدمت ردًا مميزًا على هوليوود، بالتركيز على الحقائق والمعلومات العامة. درس جريرسون في الولايات المتحدة بمنحة من روكفلر بين عامي ١٩٢٣ و ١٩٢٧، وفي تلك الفترة تطور اهتمامه بوسائل الاتصال الجماهيرية، حيث أدرك فيها إمكانية تعليم الجماهير والتأثير في الرأي العام. لقد رأى جريرسون أنه بواسطة صنع أفلام لا تعتمد على

عائدات شبك التذاكر، هناك إمكانية لمعالجة القضايا الاجتماعية والسياسية التي لا يبدو أن من المحتمل تناولها في صناعة السينما التجارية. لكن اعتماده على الحكومة والرعاة خلق قيودًا على مادة الموضوع، ومعظم الأفلام التي صنعت تحت رعاية تبدو كأنها تدريبات في العلاقات العامة أكثر منها سينما تقدم أى تحليل اجتماعي أو سياسي حقيقي. ومع ذلك فإن عديدًا من النقاد يرون أن تأثير جريerson كان حاسمًا في تطور السينما البريطانية. لقد كانت نظرته إلى السينما التسجيلية سببًا في إرساء توجه "واقعي" باعتباره أحد الاتجاهات الأساسية داخل السينما البريطانية، وهذا هو النقيض تمامًا للنزعات الهروبية التي نراها في أفلام "البرستيج" في السينما التجارية في بريطانيا خلال الثلاثينيات.

أخرج جريerson فيلمًا واحدًا فقط هو "النازيون" (١٩٢٩)، وهو فيلم تسجيلي عن صيد سمك الرنجة في بحر الشمال. وفي عام ١٩٢٩، ساعد في تأسيس وحدة السينما التسجيلية في "هيئة التسويق الإمبراطورية" تحت إدارة سكرتير الهيئة ستيفن تالينتس. إن تطور مثل هذه الوحدات السينمائية الرسمية والتابعة للقطاع العام هو مكون رئيسي في تاريخ سينما بريطانيا العظمى، وساعد كنموذج للتطورات التالية في كل من القطاع العام والخاص. وفي عام ١٩٣٣ تم تفكيك هيئة التسويق الإمبراطورية، وانتقلت وحدة السينما إلى مكتب البريد العام (GPO)، وفي أعقاب اندلاع الحرب العالمية الثانية، تم ضم الوحدة إلى وزارة الإعلام، وأصبحت "وحدة سينما التاج". وفي عام ١٩٤٠ كان جريerson في كندا يساهم في تأسيس هيئة السينما القومية.

وبرغم ارتباط حركة السينما التسجيلية في بريطانيا العظمى بما هو "حقيقي"، فقد كانت شكلا إبداعيًا، فيما يتعلق بالجماليات، كما كانت تساهم

بحيوية فى تطور سينما قومية ذات سمات محددة. ومع أفلام مثل "بريطانيا الصناعية" (١٩٣٣)، أدخل جريرسون أسلوب التعليق من خارج الكادر من بداية الفيلم إلى نهايته، وبدأ أن هدفه هو تعليم الجماهير. كان فيلم "بريطانيا الصناعية" أصلاً من إخراج روبرت فلاهرتى، وقام جريرسون بإقناع جومون البريطانية بتوزيع الفيلم، لكن سبب عدم الرضا عن طريقة فلاهرتى، خاصة فيما يخص ميول الأمريكيين تجاه الصور البطيئة المتألمة، قام جريرسون بتصوير مادة إضافية، وأضاف التعليق المميز لأعماله. أما الفيلمان اللذان أنتجتهما مكتب البريد العام، وهما "وجه من الفحم" (١٩٣٥) من إخراج ألبرتو كالفكانتى (١٨٩٧-١٩٨٢)، و"بريد الليل" (١٩٣٦) من إخراج هارى وات (١٩٠٦-١٩٨٧) وبازيل رايت (١٩٠٧-١٩٨٧)، فقد استخدما شعر دابليو إتش أودين، وموسيقى بينجامين بريتين، فى محاولة لجمع اهتمامات جمالية أكثر شكلية، إلى معالجة تجعل الفيلم "بريطانياً". ومن الشخصيات التى برزت فى الحركة التسجيلية البريطانية كان كالفكانتى، الذى أعقب جريرسون فى إدارة وحدة مكتب البريد العام فى عام ١٩٣٧، وهمفري جينينجز (١٩٠٧-١٩٥٠) الذى اتهمت أعماله المشتركة المبكرة مع كالفكانتى فى مكتب البريد العام بأنها مغرقة فى التجريب. لقد كان كالفكانتى برازىلى المولد قد انخرط مع السينما الطليعية الفرنسية فى العشرينيات، بينما كان جينينجز حدثاً وسريالياً رائداً، مع اهتمامات بالفن التشكلى، والشعر، والمسرح، بين اهتمامات أخرى.

لمع جينينجز بحق فى أفلامه التسجيلية التى صنعها خلال فترة الحرب، وكانت إسهاماته فى جهود وحدة سينما التاج من أهم إنجازاتها التى ناقشها النقاد، مثل "أنصت إلى بريطانيا" (١٩٤٢) فى إخراج مشترك مع

ستيوارت ماكليستر، وهو فيلم بدون تعليق، ويعتمد بدلا من ذلك على مونتاج التداعى الذى يربط بين صور مختلفة من خلال الأصوات، ليخلق إحساسا بالترابط الاجتماعى من خلال ملاحظة الجماهير. ويمتد فيلم "اندلعت النيران" (١٩٤٣) بتعريف السينما التسجيلية وذلك بتقديم لقطة روائية متخيلة فى أسلوب تسجيلى من أجل اقتناص واقع لندن تحت نيران وقصف الطائرات الألمانية. ويأتى فيلم "يوميات إلى تيموثى" (١٩٤٥) بعد نهاية الحرب، لكنه بلا شك فيلم تسجيلى عن زمن الحرب. يستخدم الفيلم يوميات متخيلة للطفل تيموثى الذى ولد فى عام ١٩٤٤، وكان عامه الأول مرتبطاً بنهاية الحرب، وهو "يراقب" الأمة وهى تتعامل مع المستقبل وتعزز الإحساس الجماعى، وذلك هو جوهر كل أفلام جينينجز.

إنتاج السينما الروائية الطويلة خلال الحرب

فى عام ١٩٤٠ قام كالفكانتى بالرحيل عن وحدة سينما التاج لكى يصبح منتجاً مشاركاً ومخرجاً فى أستوديوهات إيلينج. وعندما تكون مثل هذه الشخصية فى حركة السينما التسجيلية البريطانية قادرة على العمل داخل إحدى شركات الإنتاج التجارى الوليدة فى البلاد، فإن ذلك يعزز تأثير الواقعية التسجيلية على مستقبل السينما البريطانية. وعندما تولى بالكون إدارة إيلينج فى عام ١٩٣٨، جلب عدداً من المخرجين التسجيليين كجزء من محاولته جعل الأستوديو يصنع أفلاماً تعكس على نحو أكثر دقة الشخصية القومية مما كان عليه الحال من قبل. وكانت أستوديوهات إيلينج هى واحدة من ثلاثة أستوديوهات بريطانية فقط من فترة ما قبل الحرب، واستمرت فى العمل خلال الحرب، مع أستوديوهات لندن التى يملكها كوردا، وجينزبورو. صنعت هذه الأستوديوهات الثلاثة أفلاماً تدعم المجهود الحربى، وتعزز الإحساس

الجماعى، من خلال تفكيك حياة الناس البريطانيين العاديين فى فترة الحرب. والفيلم الذى قد يكون الأفضل تجسيداً لهذا التناول هو فيلم شركة جينزبورو، وذو العنوان الدال "ملايين مثلنا" (١٩٤٣)، من سيناريو وإخراج لاوندرو جيليات. والفيلم يركز أساساً على مجموعة من النساء العاديات اللاتى تعملن فى مصنع طائرات خلال الحرب، وهو يستخدم مواضع عديدة مستقاة من التقاليد التسجيلية، ويشير إلى الأهمية المتزايدة للواقعية الاجتماعية كإحدى السمات المميزة للسينما البريطانية. تلك الأهمية للحياة العادية وللإحساس الجماعى واضحة أيضاً فى فيلم كالفكانتى لشركة إيلينج "هل مضى اليوم بشكل حسن؟" (١٩٤٢)، وفيه قرية صغيرة فى أوكسفوردشاير يتسلل إليها النازيون، وعندما يدرك أهل القرية ذلك فإنهم يصدون الهجوم. والفيلم يجمع بين عناصر مثالية للحياة اليومية فى القرية، مع لحظات من الأكشن والعنف، ويعزز الطريقة التى تتعكس بها الشخصية القومية.

وبينما كان الاتجاه إلى الواقعية عنصراً مهماً للسينما البريطانية فى تلك الفترة، فإنه لم يكن الخيار الوحيد الذى سعى إليه المنتجون وفضله المتفرجون. لقد قيل أن النقاد يحتفون بالواقعية، لذلك فإن الأفلام التى تطابقت مع المثل الواقعية هى التى تلقت معظم الإطراء النقدى، خاصة فى المناقشات ذات العلاقة بالسينما القومية، سواء فى تلك الفترة أو بين جيل تال من الدارسين والنقاد. لكن بالنسبة لرواد السينما فإن الإجماع لم يكن واضحاً: لقد صنعت شركة جينزبورو العديد من أفلام الميلودراما الهروبية الجماهيرية فى تلك الفترة، كما أن إيهار أفلام كوردا فى الثلاثينيات لم يخف فى أعقاب الهبوط الذى حدث فى أواخر هذا العقد. وبرغم أن ميلودرامات شركة جينزبورو كانت تواجه انتقاداً بأنها مكلفة، وذات أماكن غرائبية أو من ماضٍ "خيالى"، فقد كانت تملك جاذبية خاصة للجماهير، وبشكل خاص جمهور

النساء الذى جلبت له الحرب استقلالاً اقتصادياً وجنسياً جديداً. وأصبح نجوم مثل جيمس ميسون (١٩٠٩-١٩٨٤) ومارجريت لوكوود (١٩١٦-١٩٩٠) يجسدون عناصر من رغبة جنسية لم تعرفها السينما البريطانية من قبل. والطبيعة الميلودرامية الهروبية لأفلام شركة جينزبورو فى فترة الحرب ربما كانت أكثر وضوحاً فى فيلم "سيدة الأقمار السبعة" (١٩٤٥) من إخراج آرثر كرابترى، والذى يدور فيما يبدو أنه زمن الثلاثينيات، فى فلورنسا، لكنه يبدو مزيجاً غرائبياً من شخصيات نمطية من جنوب أوروبا، وسلوكيات ولهجات إنجليزية. وبرغم التواءاته السردية، فإنه حقق نجاحاً تجارياً، بما يشير إلى سعادة الجمهور البريطانى بالغرق فى الاصطناع والنزعة الهروبية.

ومن الذين قدموا هذا الاصطناع مايكل باولو (١٩٠٥-١٩٩٠) وشريكه إيميرك بريسبيرج (١٩٠٢-١٩٨٨)، كان باول قد أخرج بالفعل عدداً من أفلام الحصص السريعة وذات الميزانيات المنخفضة قبل أن يتعاون لأول مرة مع بريسبيرج فى عام ١٩٣٩، وكانت أفلامهما الروائية الدعائية الأولى خلال فترة الحرب تتضمن "٤٩ مكرر"، الذى يدور فى كندا ومن بطولة لورانس أوليفيه، وساعد هذا الفيلم على تأسيس شهرتهما، لكن أفلامهما المبهرة التى صنعها فى شركتهما الخاصة "آرشرز" هى التى جعلتهما شخصيتين مهمتين فى السينما البريطانية. وفيلمهما الروحى الغامض "حدوة كانتربرى" (١٩٤٤) يدور حول مجموعة من الحجاج الذين يرحلون إلى كاتدرائية كانتربرى على خلفية الحرب العالمية الثانية، وهذا الفيلم يوضح رغبة المخرجين فى الخروج على الحدود المألوفة سردياً وبصرياً. وفى "ترجس الأسود" (١٩٤٧) و"الحذاء الأحمر" (١٩٤٨)، عمل الاثنان بشكل أكثر تجسيدا داخل الأسلوب التعبيري للسينما، والفيلم الأول دراما حسية تدور

فى جبال الهمالايا، بينما يدور الثانى فى عالم الباليه، حيث تجد راقصة باليه شابة نفسها ممزقة بين الحب والطموح.

وفى أفلام "الجودة" الأخرى فى تلك الفترة، انعكاس لهذه العلاقة الديناميكية بين الطريقتين الواقعية والتعبيرية. وعلى سبيل المثال فإن فيلمًا قد يبدو للوهلة الأولى فيلم "تراث" تاريخيًا، هو فيلم لورانس أوليفيه "هنرى الخامس" (١٩٤٤)، يستخدم مسرحية شكسبير لكى يصنع فيلمًا دعائيًا. وقادة هنرى للجيش الإنجليزى الذى يهزم عدوًا أوروبيًا بعد عبور القناة الإنجليزية، لها ما يوازيها فى الأحداث المعاصرة، خاصة حملة نورماندى. والفيلم ذاته يحمل إهداء إلى "فرق الفدائيين المحمولة جواً لبريطانيا العظمى"، بما يجعل الارتباط أكثر صراحة ووضوحًا. ومع ذلك فإن هذا الفيلم الملون المبهر يعمل أيضًا كشكل من أشكال الترفيه الجماهيرى، ويخطو بثبات فى عناصر بريطانيا التراث التى استكشفتها كوردا قبل عقد من الزمن.

كان فيلم "هنرى الخامس" من إنتاج شركة أفلام "تو سيتيس" (مدينتان)، التى تأسست فى عام ١٩٣٧ تحت إدارة الإيطالى فيليبو ديل جوديتشى. ومثل المجرى المولد كوردا، فإن ديل جوديتشى كان رجلا غير بريطانى يقود شركة تركز أساسًا على صنع أفلام بريطانية فى جوهرها. ولكى يضمن تمويلًا كافيًا لهذا الفيلم الطموح، فإنه سمح لمنظمة رانك أن تحصل على حصة حاكمة فى شركة "تو سيتيس"، وكانت تلك واحدة من استحواذات عديدة لشركة رانك التى استمرت فى التوسع، والتى كانت تحت قيادة مؤسسها جيه آرثر رانك الشركة السينمائية البريطانية المهيمنة منذ الثلاثينيات وحتى الستينيات. وبحلول عام ١٩٤٦ كانت شركة رانك تملك خمسة أستوديوهات، وعدداً من شركات الإنتاج، وذراعاً لتوزيع الأفلام، وما يزيد على ٦٥٠ دار

عرض. وأعطى هذا التكامل الرأسى للشركة مكاناً متميزاً فى بريطانيا تمكن مقارنته بالشركات الكبرى فى هوليوود فى الولايات المتحدة. وكان من بين الشركات التى استحوذت عليها رانك، شركة جينزبورو فى عام ١٩٣٦، واستمرت هذه الأخيرة تدار بشكل مستقل نسبياً طوال عام كامل، لكن منذ عام ١٩٤٦ بدأت رانك فى التدخل المباشر فى عمليات الاستوديو، لتفقد استقلاليتها تدريجياً، وأصبحت "منظمة رانك" تشير إلى مرحلة حيث أصبحت النزعة السائدة شيئاً فشيئاً هى صنع الأفلام ذات الجاذبية الجماهيرية، وليس الأفلام الإبداعية.

سينما ما بعد الحرب

أعطى نجاح سينما فترة الحرب انطباعاً بأن سينما بريطانيا العظمى قد وصلت إلى مستوى جديد من النضج، وأن من المنتظر أن تزدهر وربما تتخلص من ظل هوليوود. وكان هناك بعض النجاح الملحوظ، بما فى ذلك فيلمان مأخوذان عن روايتين قصيرتين من تأليف جراهام جرين (١٩٠٤-١٩٩١)، الأول هو "برايتون روك" (١٩٤٧) من إخراج جون بوليتنج، وبطولة الشاب ريتشارد أتينبرو (ولد عام ١٩٢٣) فى دور بينكى براون، المراهق زعيم عصابة بلطجية برايتون. أما الثانى فهو الرجل الثالث (١٩٤٩) من إخراج كارول ريد (١٩٠٦-١٩٧٦)، وهو فيلم تشويق يدور فى فيينا التى قسمت بعد الحرب، ومن بطولة جوزيف كوتون وأورسون ويلز، ويقول البعض أن هذا الفيلم هو أعظم فيلم بريطانى فى التاريخ. لكن بينما كانت السنوات التالية للحرب مباشرة تعد بقدر كبير من الآمال، فإن تلك الفترة لم تف بالضرورة بالتوقعات منها. فبحلول الخمسينيات كانت السوق

البريطانية محكومة بشركتين: رانك، وشركة الأفلام البريطانية المتحدة، كما أن جمهور السينما تناقص بعد أن كان قد وصل إلى الذروة خلال الحرب. وكان تدخل رانك المتزايد في شركة جينزبورو يعنى أن التكاليف يمكن التحكم فيها بعد الاندماج بينها، وبذلك يمكن الإنفاق بسخاء على أفلام الجودة التى يصنعها مخرجون لهم أسماء كبيرة، بينما الأغلب الأعم من إنتاج الشركة سوف يملأ برامج دور العرض المملوكة لشركة رانك. كما كانت رانك تأمل أيضًا فى أن تغزو السوق الأمريكية، ورأت أن الملاحم ذات الميزانيات الكبيرة هى الوسيلة لتحقيق ذلك. وكان نتيجة ذلك أن عددًا من مخرجى بريطانيا المهمين أصبحوا متعاقدين مستقلين مع رانك، ليصنعوا أفلامًا مثل "ترجس الأسود" و"الحذاء الأحمر" من إخراج باول وبريسبيرجر، و"لقاء عابر" من إخراج ديفيد لين (١٩٠٨-١٩٩١) الذى نجح فيلمه التالى أيضًا "آمال عظيمة" (١٩٤٦).

غادرت معظم الشخصيات المهمة شركة جينزبورو بعد أن بدأت رانك التدخل فيها فى عام ١٩٤٦، وقامت رانك بتعيين سيدنى بوكس رئيسًا جديدًا لشركة جينزبورو، على أمل أن يستطيع بوكس الاستمرار فى صنع الميلودراما الناجحة تجاريًا للشركة. لكن بوكس كان أكثر اهتمامًا بالواقعية الاجتماعية، وشهدت فترة قيادة بوكس - بسبب العقوبات العديدة بسبب مشكلات تنظيمية - انحدارًا حادًا فى جاذبية الشركة فى شباك التذاكر، حتى قامت رانك بإغلاق جينزبورو فى عام ١٩٥٠. وكان من بين قرارات بوكس خلال فترته القصيرة تعيين شقيقته بيتى بوكس (١٩١٥-١٩٩٩) رئيسًا لأستوديو إيسلينجتون التابع لشركة جينزبورو. وبينما جاهدت بيتى فى ظل ظروف صعبة، فإنها أسست نفسها كمنتجة مهمة، وعندما أغلقت جينزبورو

استمرت فى العمل مع شركة رانك فى أستوديوهات باينوود. وكان نجاحها الأكبر فى فيلم "طبيب فى المنزل" (١٩٥٤) وهو الأول من سلسلة استمرت طويلاً، وكان من بطولة ديرك بوجارد (١٩٢١-١٩٩٩)، الذى كان نجاحه فى دور الطبيب سبباً فى أن يصبح "معبود دور العرض". وسيطر بوجارد على شباك التذاكر البريطانى، والاستفتاءات الجماهيرية، طوال معظم الخمسينيات، واستمر فى دور الطبيب فى ثلاثة أفلام لاحقة، بالإضافة إلى بطولة فيلم آخر من إنتاج بيتى بوكس، هو "قصة مدينتين" (١٩٥٨) المقتبس عن رواية ديكنز. وتميزت حياة بوجارد اللاحقة بأدوار أكثر جدية، بدأت مع "الضحية" (١٩٦١)، وهو أول فيلم بريطانى يتناول المثلية الجنسية بصراحة، بالإضافة إلى فيلمى جوزيف لوزى (١٩٠٩-١٩٨٤) "الخادم" (١٩٦٣) و"الحادث" (١٩٦٧).

كانت شهرة بوجارد فى الخمسينيات مرتبطة بأشترাকে فى أفلام نمطية، التى أصبحت مادة تجارية ثابتة فى السوق البريطانية. وكانت أستوديوهات إيلينج تحت قيادة مايكل بالكون قد استمرت فى فترة ما بعد الحرب فى التركيز على تصوير الشخصية البريطانية. وكان للأستوديو تمويل جيد وتوزيع مضمون فى صفقة مع شركة رانك، ساعدته كثيراً على الاستقلالية، لذلك فإن رؤية بالكون الشخصية هى التى قادت الشركة إلى حد كبير. وكان الازدهار الحقيقى للأستوديو فى نمط الفيلم الكوميدي، خاصة فى ظهور ما أصبح معروفاً فيما بعد باسم "كوميديا إيلينج".

وعندما بيعت أستوديوهات إيلينج إلى "بى بى سى" فى عام ١٩٥٥، كشف بالكون عن لوحة مكتوب عليها: "هنا وخلال ربع قرن صنعت عديد من الأفلام التى تعرض صورة بريطانيا والشخصية البريطانية". وتلك بالفعل

هى الحساسية التى كانت الدافع وراء كوميديات إيلينج وطابعها الخاص بها،
والتي اقتتصت ذلك الإحساس الطريف بالبريطانية، وتستخدم شخصيات
نمطية قومية، وتضع شخصيات واقعية غير متوقعة، وهى عادة تصور
نضال الرجل العادى ضد السلطة. كانت إيلينج قد صنعت من قبل كوميديات
فى عام ١٩٤٩، ومع أفلام تعاقبت وراء بعضها مثل "جواز سفر إلى
ببليكو" (هنرى كورنيليوس)، و"ويسكى جالورى!" (ألكسندر ماكيندرىك)
و"قلوب طيبة وأكاليل" (روبرت هامر)، تأسست كوميديا إيلينج بقوة. تبع ذلك
نجاحات متوالية، بما فى ذلك أفلام ماكيندرىك "الرجل فى البدلة البيضاء"
(١٩٥١)، "ماجى" (١٩٥٤)، "قاتلو السيدة" (١٩٥٥)، وفيلم تشارلز كريشتون
"شلة لافندر هيل" (١٩٥١). وبينما تمتعت كوميديات إيلينج بالنجاح فى كل
من السوق الأمريكية والأوربية، فقد كان لدى بالكون الأمل فى أن يصنع
أفلامًا تساعده على تصدير رؤيته الخاصة عن الشخصية البريطانية. لكن فيلم
سيرة الحياة من إخراج تشارلز فرند "اسكتلندى من القطب" (١٩٤٨)، وفيلم
بازيل ديردين "المصباح الأزرق" (١٩٥٠) وهو فيلم تشويق نجح داخل
بريطانيا، لم يستطعا أن يحققا التأثير الذى كان بالكون يأمل فيه. ومع
هبوط السوق البريطانية خلال الخمسينيات، أصبحت السوق الخارجية أكثر
مهمة اقتصاديًا للشركات البريطانية، لكن عدم قدرة بالكون على التواءم
مع هذه الأسواق هو ما أدى فى النهاية إلى إغلاق أستوديوهات إيلينج فى
عام ١٩٥٥.

وهناك نجح كوميدى بريطانى خاص جاء مع سلسلة أفلام "استمر"،
التي صنعها فريق مكون من المنتج بيتر روجرز والمخرج جيرالد توماس،
وهى السلسلة التى بدأت بفيلم "استمر يا شاويش" (١٩٥٨)، والذي أدخل عددًا

من الميول إلى السخرية من المؤسسات البريطانية الشهيرة، وهى فى هذا الفيلم "الخدمة الوطنية" (قريبة الشبه إلى حد ما بالحرس الوطنى فى أمريكا). ومع توالى السلسلة، أصبحت الفكاهة أكثر بذاءة، وامتدت أهداف السخرية إلى أبعد من المؤسسات، ووصلت إلى أوجه أخرى من الحياة البريطانية، بما فى ذلك الأنماط السينمائية والتلفزيونية فى أفلام مثل "استمر فى الصراخ!" (١٩٦٦)، و"استمر فى التجسس" (١٩٦٤). وهذه الكوميديات - فيما عدا التلميحات الجنسية والفكاهة الخارجة - تبدو اهتمامًا لمفاهيم بالكون عن "عرض صورة بريطانيا والشخصية البريطانية".

كان "استمر فى الصراخ!" يسخر من أفلام الرعب التى تقدمها شركة هامر، و"استمر فى التجسس" سخرية من سلسلة أفلام جيمس بوند، وهما النمطان الفيلميان اللذان بدأ فى الخمسينيات واستمرا فى الستينيات. كانت شركة هامر قد تأسست فى عام ١٩٤٨ عندما أفلست شركة تدعى "إكسكلوسيف فيلمز"، وكان المدير الإدارى لشركة هامر هو جيمس كاريراس (١٩٠٩-١٩٩٠)، ابن أحد مؤسسى شركة إكسكلوسيف، وكان رأيه هو أن الأفلام منتجات تجارية، لذلك لا بد أن تدر ربحًا. وبحث عن طرق لخفض التكاليف فى نفس الوقت الذى يحافظ فيه على الجودة، وكانت أفلام الرعب هى الإجابة. لم يكن الرعب هو الهدف فى البداية، فقد ركزت الشركة على صناعة أفلام ذات شخصيات معروفة سلفًا للجمهور، بافتراض أن ذلك يحقق لها سوقًا جاهزة. كانت الشخصيات تؤخذ من برامج الإذاعة الشهيرة، والأساطير والحكايات المعروفة، مثل روبين هود وديك تيربين. وفيما بعد، عند استخدام شخصيات مألوفة مثل الكونت دراكيولا والبارون فرانكينشتاين، أسس الاستوديو النمط الفيلمي الذى اشتهر به. وبعد نجاح فيلم الخيال العلمى

المرعب "تجربة كواترماس" (١٩٥٥، إخراج فال جيست)، قرر كاريراس أن تركز هامر على موضوع رعب آخر، مما أدى إلى "لجنة فرانكينشتاين" (١٩٥٧) من إخراج تيرانس فيشر، الذى تبع ذلك بفيلم "دراكولا" من بطولة كريستوفر لى. واستمرت الشركة فى التكيف مع تقلبات سوق أفلام الرعب، واستغلت كل نزعة تالية، واحتفظت بنصيبها فى السوق حتى اليوم، برغم أنها عانت أحياناً من سنوات عجاف.

وهناك نمط فيلمى بريطانى آخر استمر طويلاً هو سلسلة أفلام جيمس بوند. فبرغم تغير الممثلين الرئيسيين عبر الأعوام، بمن فيهم البطل فى عدد من الحالات، وإجراء تغييرات تعكس التحولات الاجتماعية والثقافية، فقد ظلت السلسلة مستقرة نسبياً من ناحية البناء. إن جيمس بوند، العميل السرى رقم (٠٠٧)، يمثل النموذج الذكورى البريطانى الذى يتسم بالثقافة، والسخرية، والجاذبية، والأناقة. بدأت السلسلة مع فيلم "دكتور نو" (١٩٦٢) من إخراج تيرانس يونج، وكانت تعتمد على روايات إيان فليمنج (١٩٠٨-١٩٦٤)، واستمرت إلى عشرين فيلماً حتى عام ٢٠٠٢، وكان أول ممثل يلعب بوند هو الاسكتلندى شون كونرى (ولد عام ١٩٣٠) الذى استمر هو المفضل لدى عشاق هذه الأفلام. والأهمية المستمرة لشخصية بوند، ليس فقط داخل بريطانيا ولكن فى أنحاء العالم أيضاً، كانت واضحة فى الجدل الكبير الذى دار فى عام ٢٦٠٥ حول اختيار من يلعب بوند فى الأفلام التالية، وكانت هناك حالة فزع عندما اختار المنتجون الممثل دانييل كريج (ولد عام ١٩٦٨) للدور. وبدأت السلسلة بواسطة المنتجين ألبيرت (كابى) بروكولى (١٩٠٩-١٩٩٦) والكندى هارى سالتزمان (١٩١٥-١٩٩٤)، وولدت هذه السلسلة ميراثاً باقياً داخل السينما البريطانية وفى أنحاء العالم.

جاء سالتزمان إلى سلسلة بوند بعد أن كان له دور مهم فى مولد الموجة الجديدة البريطانية فى الخمسينيات. وشارك فى تأسيس "أفلام وود فول" مع المخرج المسرحى والتليفزيونى تونى ريتشاردسون (١٩٢٨-١٩٩١) والكاتب المسرحى جون أوزبورن (١٩٢٩-١٩٩٤). وكان الهدف الأساسى للشركة هو اقتباس المسرحيات الخاصة وإعدادها بريتشارد وأوزبورن، وكان ارتباط ريتشاردسون بالسينما يتضمن صداقات مع بعض الكتاب الشبان فى الصحيفة النقدية المهمة "سيكوينس"، بمن فيهم المشاركون فى تأسيسها ليندساي أندرسون (١٩٢٣-١٩٩٤) وكارل رايز (١٩٢٦-٢٠٠٢). وقام ريتشاردسون بمشاركة رايز فى إخراج فيلمه الأول "ماما لن نسمح" (١٩٥٦)، وهو فيلم تسجيلى بأسلوب "السينما الحرة"، ويصور حيوية الشباب فى نادى الجاز وود جرين فى شمال لندن. ولقد اكتسبت السينما الحرة اسمها بسبب أنها تعمل خارج قيود السينما التجارية، واستخدم الاسم لأول مرة لوصف عرض من الأفلام القصيرة وضع برنامجه أندرسون، ورايز، وريتشاردسون، وتضمن بعض أعمالهم، ليصبح الاسم بعد ذلك منطبقاً على أعمال أندرسون ورفاقه. ومن العوامل المهمة فى نجاح السينما الحرة كان التمويل الآتى من معهد السينما البريطانية (BFI) وقسم دعم السينما التجريبية به. وكان المعهد قد اشترك فى الإنتاج السينمائى فى بريطانيا العظمى منذ عام ١٩٥٢ حتى إغلاق هيئة الإنتاج به فى عام ١٩٩٩. وكان الدعم يهدف فى البداية لترويج التطورات التقنية فى السينما، ودعم السينمائيين الجدد الذين يجدون صعوبة فى الحصول على التمويل. وعند نهاية الخمسينيات كانت هذه المبادرة الأخيرة هى الهدف الأساسى للدعم. وكانت الشخصيات المهمة لحركة السينما الحرة من بين أوائل من

استفادوا من هذه المبادرة التي ساعدت على بداية الحياة الفنية للعديد من المخرجين البريطانيين المهمين، مثل ريدلى سكوت (ولد عام ١٩٣٧) وشقيقه توني (ولد عام ١٩٤٤)، وبيتر واتكينز (ولد عام ١٩٣٥)، وكين راسيل (ولد عام ١٩٢٧)، وعدد آخر من الشخصيات التي سوف تترك بصمتها على السينما البريطانية والعالمية في العقود التالية.

وكانت معالجات مسرحيات أوزبورن وريتشاردسون قريبة من اهتمامات سينمائيي السينما الحرة، وأصبحت أفلام ريتشاردسون جزءاً مهماً من حركة السينما الواقعية الاجتماعية. فقد قام باقتباس مسرحيتين لأوزبورن: "انظر وراءك في غضب" (١٩٥٨) (وهي مسرحية أسهمت في صك مصطلح "الشباب الغاضبون" لوصف اللاعبين الأساسيين في تلك الفترة)، و"فنان الترفيه" (١٩٦٠)، وذلك قبل أن يتحول تماماً إلى الجماليات الواقعية في "طعم العسل" (١٩٦١) و"وحدة عداء المسافات الطويلة" (١٩٦٢)، وهذان الفيلمان الأخيران كانا جزءاً من سينما "الموجة الجديدة" التي عرفت باسم "أفلام حوض المطبخ"، في إشارة إلى الظهور المتكرر لأماكن كئيبة مثل مطابخ الطبقة العاملة في هذه الأفلام، كعلامات على الطبقة والوضع والمكان. ومالت هذه الأفلام إلى التركيز على محنة رجال الطبقة العاملة عندما يتعاملون مع اقتصاد متغير ومتأرجح، الذي يبتعد عن الصناعة الثقيلة بقدر اقترابه من النزعة الاستهلاكية. وكان ذلك بالفعل هو محور فيلم كاريل رايز "ليلة السبت وصباح الأحد" (١٩٦٠)، الذي يدور (وتم تصويره) في نوتينجهام، وفي الفيلم هناك الشخصية الرئيسية آرثر سيتون (قام بالدور ألبيرت فيني) الذي يصبح نموذجاً لرجل الطبقة العاملة في شمال بريطانيا كما يظهر في هذا النمط من الأفلام.

من المسائل الرئيسية هنا هي "الصوت" (بمعنى أن ترى العالم من وجهة نظر إحدى الشخصيات - المترجم)، فإذا كانت الأفلام السابقة قد صورت الطبقة العاملة، فإن العمال فيها - كالكثير من الأفلام التسجيلية على طريقة جريرسون - يتم تقديمهم على الشاشة أو التحدث باسمهم عن طريق آخرين، يتحدثون بإلقاء مسرحي (يسمى عادة إنجليزية "النطق المعترف به" RP ، أو إنجليزية البى بى سى)، لكن فى أفلام الموجة الجديدة البريطانية، فإن حياة واهتمامات الطبقة العاملة الحقيقية موجودة بذاتها على الشاشة. كما أن ارتخاء قبضة الرقابة عند نهاية الخمسينيات، وحقيقة أن هذه الأفلام مقيدة كغيرها بالاهتمامات التجارية، أديا إلى أن القضايا الأصلية يمكن أن تظهر على الشاشة، كما يمكن سماع الأصوات واللهجات الحقيقية. تلك كانت فترة مهمة فى تطور الواقعية الاجتماعية فى السينما البريطانية، بما ساعد على تعزيز أهمية الواقعية الاجتماعية كجزء من السينما القومية فى بريطانيا.

الستينيات والسبعينيات

شهد عام ١٩٦٠ عرض فيلم مايكل باول "توم المتلصص"، حيث السفاح مارك لويس (كارل بويم) يصور بالسينما ضحاياه من النساء، على أمل أن يقتنص تعبير الخوف فى لحظة موتهم. وكانت معالجة الفيلم لقضايا مثل التلصص والنزعة الجنسية، وتصويره المتعاطف إلى حد ما مع القاتل، قد أديا إلى هجوم نقدى قاس ضده، وسرعان ما أنها هذا الفيلم الحياة الفنية لباول بشكل مفاجئ. لكن النقد من أجيال تالية عندما يرون هذا الفيلم، يشيدون به باعتباره عملا ممتازا مثيرا للاضطراب، يعالج بمهارة دوافع التلصص التى تقود السينما ذاتها. وإذا تركنا رد الفعل النقدى جانبا، فإن

الفيلم يشير إلى أن السينما البريطانية لم تكن مكرسة بشكل كامل للواقعية الاجتماعية، وشخصية كارل لويس كما أداها بويم هي إحدى تنويعات "البطل الضد" السينمائية التي ظهرت في الستينيات في السينما البريطانية. كما أن شخصية "ألفى" (١٩٦٦) في الفيلم الذي يحمل هذا الاسم، وقام بالدور مايكل كين، للبطل زير النساء اللامبالى، كانت تنويعاً أخرى، واستحق عنها الترشيح لجائزة أوسكار.

وربما كان رد الفعل الأكثر إيجابية تجاه "ألفى" جزءاً من مناقشة أكثر انفتاحاً حول النزعة الجنسية، كانت بدورها جزءاً من الاضطراب الاجتماعي الحاد في الستينيات، كما تشير إلى صورة "لندن المتأرجحة" التي ظهرت في النصف الأخير من هذا العقد. ومن التأثيرات الموسيقية المهمة آنذاك كانت فرقة "البيتلز"، والإعجاب الصريح من جمهورهم من النساء، الذي اعتبر بواسطة بعض المعتقلين أحد أوجه الثورة الجنسية. وكان "البيتلز" محور فيلمين: "ليلة يوم شاق" (١٩٦٤) و"النجدة!" (١٩٦٥)، وكلاهما من إخراج ريتشارد ليستر (ولد عام ١٩٣٢)، وفيلم تحريك روائي طويل هو "الغواصة الصفراء" (١٩٦٨) من إخراج جورج دانينج. وأصبح فيلماً ليستر ظاهرة ثقافية، خاصة "ليلة يوم شاق"، الذي جمع بين أسلوب تصوير مفعم بالحركة والحيوية، والسخرية، سريعة الطلقات على طريقة سلسلة أفلام "استمر"، مع التصوير في المواقع الحقيقية، وعناصر أخرى من الواقعية الاجتماعية.

وبينما جمعت السينما الجماهيرية البريطانية عدة أساليب خلال الستينيات، فقد ظلت الواقعية الاجتماعية مهمة طوال هذا العقد، عندما ظهر سينمائيون شبان في أواخر الخمسينيات، واستمروا في النضج في أعمالهم. فبعد أن قدم ليندساي أندرسون أفلامه التسجيلية من مدرسة "السينما الحرة"

فى الخمسينيات، قدم فيلمين روائيين طويلين مهمين فى الستينيات، وكان الأول هو "هذه الحياة الرياضية" (١٩٦٣) من بطولة ريتشارد هاريس (١٩٣٠-٢٠٠٢) فى دور لاعب الرجبى المضطرب. تم تصوير الفيلم فى المنطقة حول ويكفيلد فى يوركشاير، وكان استخدام أندرسون لمواقع التصوير الطبيعية، وأصالة تصويره لحياة الطبقة العاملة، يجعلان هذا الفيلم من بين أهم أفلام الموجة الجديدة. ومع الفيلم الثانى "لو..." (١٩٦٨) بدأ أن أندرسون قد اقتنص "روح العصر"، شخصية مالكولم ماكديويل (ولد عام ١٩٤٣) فى دور طالب المدرسة المسلح، وهو على سطح مدرسة شيلتنهام (مدرسة أندرسون القديمة الحقيقية)، هذه الشخصية تعطى صورة لا تنسى فى عام شهد انتفاضات الطلبة فى العالم الغربى. كما كان تأثير الواقعية الاجتماعية واضحاً أيضاً فى فيلك كين لوتش (ولد عام ١٩٣٦) الذى نجح نقدياً وجماهيرياً "كيس" (١٩٦٩). وهو قصة صبرى من الطبقة العاملة يبدو مستقبلياً كثيراً، لكن ما يخفف عنه رضاه الشخصى عندما يتعلم كيف يدرب الصقور. لقد كان ذلك هو فيلم لوتش الروائى الطويل الأول، بينما كان الأول هو "بقرة مسكينة" (١٩٦٧)، لكنه أتقن مهاراته بالعمل فى التلفزيون، حيث صنع عدداً من الأفلام لهيئة بى بى سى لسهرة يوم الأربعاء. أشار نجاح لوتش فى التلفزيون إلى الدور المهم الذى كان للتلفزيون فى رعاية السينمائيين البريطانيين، والعديد من الأفلام البريطانية التى صنعت للتلفزيون شهدت عرضاً فى دور العرض فى بلدان أخرى، بينما لم تتلق مثل ذلك فى بريطانيا إلا عرضاً محدوداً للغاية فى بعض الحالات. وظل ذلك سارياً حتى مع أفلام لوتش الأحدث مثل "الملاحون" (٢٠٠١)، وهو دراما تركز على محنة العمال فى نظام السكك الحديدية فى بريطانيا الذى تحول إلى الخصخصة.

اعتبر النقاد فترة السبعينيات باعتبارها فترة أزمة أخرى للسينما البريطانية، حيث استمر عدد الجمهور في التناقص، وكان تأثير هوليوود مهماً، وأصبح الإبداع والأمل في الموجة الجديدة ذاكرة بعيدة. لكن كان هناك إبداع وجدال أيضاً عندما تراخت قبضة القيود الرقابية أكثر فأكثر، مما فتح مناقشات حول تأثير السينما على المجتمع. والمخرج الذى وجد نفسه وسط هذه المجادلات كان ستانلى كوبريك (١٩٢٨-١٩٩٩)، وبرغم أنه مولود فى أمريكا فإنه فضل الإقامة فى المملكة المتحدة لى يبعد أفلامه عن تدخلات مديرى الأسطوديو. وهكذا أصبح فيلم "برتقالة آلية" (١٩٧١)، الذى اقتبس منه كوبريك عن رواية أنطونى بيرجيس، مركزاً للمجادلات حول رقابة السينما وتنظيمها، فقد فضل عدد من السلطات المحلية منع الفيلم بعد حوادث "هجوم" مزعوم يقلد شخصيات الفيلم من الشباب المفرطين فى العنف، لذلك قام كوبريك بسحب الفيلم من السوق البريطانية. ومن المميزات الفريدة فى النظم البريطانية أنه يمكن للسلطات المحلية أن ترفض قرارات "الهيئة البريطانية لتصنيف الأفلام"، كما هو الحال فى "برتقالة آلية"، وكما حدث فى وقت أقرب مع فيلمى المخرج الكندى ديفيد كرونينبيرج "تصادم" (١٩٩٦). وكان هناك جدل سابق قد ثار حول فيلم "الشياطين" (١٩٧١) من إخراج كين راسيل، الذى حاول أن يجرى بعض الحذوفات لتهدئة الرقابة، لكن ظل الفيلم ممنوعاً بواسطة عدد من السلطات المحلية. لقد كان ميل راسيل إلى الاستعراض السينمائى للعنف سبباً فى أن يصبح واحداً من أشهر الشخصيات وأكثرها إثارة للاهتمام فى تلك الفترة. والسمعة التى حصلت عليها بعض أفلامه مثل "نساء عاشقات" (١٩٦٩) الذى اقتبس منه عن رواية دى إتش لورانس، و"عشاق الموسيقى" (١٩٧٠) الذى يركز على الحياة الجنسية للمؤلف الموسيقى

تشايكوفسكى وزوجته، تأكدت مع عرض فيلم "الشياطين"، ويبدو أن ذلك شجع راسيل على أن يمضى فى تلك المبالغات، مثل أفلامه اللاحقة "الولع بالموسيقار ليست" (١٩٧٥) و"قالتينو" (١٩٧٧)، والتي تبدو كأنها محاكاة ساخرة لأعماله الأولى، لكنها بدورها أثارت مزيداً من الجدل.

ومن الشخصيات الأخرى المثيرة للجدل نيكولاس رويج (ولد عام ١٩٢٨)، الذى كانت أفلامه تصور العنف أحياناً، لكنها كانت فى بنائها غير تجارية وصادمة. جذب رويج الانتباه لأول مرة مع فيلم "أداء" (١٩٧٠) الذى شارك فى إخراجهِ مع دونالد كاميل والفيلم يتتبع مجرماً هارباً من العصابة، ويلجأ إلى منزل نجم موسيقى روك معتزل ومنعزل، يلعب دوره ميك جاجر، وشيئاً فشيئاً تتداخل هوية كل من الرجلين مع الأخرى، سواء على مستوى السرد أو الصورة، حيث إن الفيلم يعتمد بشكل دائم لتشتيت المتفرج. وكان الفيلم الأول الذى أخرجه رويج وحده هو "تحول" (١٩٧١)، الذى يتتبع ثلاثة أطفال مفقودين فى أحراش أستراليا. ثم فيلم الرعب النفسى المتوتر "لا تنظر الآن"، والذى قد يبقّى فى الذاكرة بسبب نهايته العنيفة. وكانت أفلام رويج اللاحقة متفاوتة، وكما حدث مع راسيل فإنه وجد صعوبة فى استعادة مستوى التقدير النقدى الذى حصل عليه فى بداية حياته.

أما فريق "مونتي بايثون" (الترجمة الحرفية لاسم الفرقة هى "الثعبان الأقرع"، وهى فرقة بالغة السخرية - المترجم) فقد واجهت متاعب مع السلطات الرقابية، خاصة عندما قدمت هجاءً ساخراً لقصة المسيح فى فيلم "حياة برايان" (١٩٧٩)، والفيلم يحكى عن قصة برايان ليقدّم نموذجاً من فكاكة الفرقة التى تطورت من استكتشات برنامجها التليفزيونى "السيرك الطائر لمونتي بايثون" (١٩٦٩-١٩٧٤) وكان الفيلم الأول للفرقة هو "الآن

شيء مختلف" (١٩٧١) من إخراج إيان ماكنتون، وهو تجميع لأعمالهما التليفزيونية. وأصبحت الفرقة أكثر طموحًا وسينمائية مع المخرج تيرى جونز، حين حاولت أن تحكى قصصًا بطريقتها الخاصة فى الكوميديا، أولا فى "مونتي بايثون والكأس المقدسة" (١٩٧٤) الذى شارك فى إخراجة تيرى جيليام، ثم "حياة برايان"، وأخيرًا "معنى الحياة على طريقة مونتي بايثون" (١٩٨٣). والفرقة تستخدم فكاهة عبثية، تكون عنيفة أحيانًا، كجزء من هجاء ساخر عام للمجتمع البريطانى المعاصر والثقافة الجماعية بشكل عام.

كما شهدت السبعينيات نهضة فى سينما الفن مع مخرجين مثل ديريك جارمان (١٩٤٢-١٩٩٤) وسالى بوتر (ولدت عام ١٩٤٩). كان جارمان مصممًا للديكور فى فيلم راسيل "الشياطين"، وكانت أفلامه الروائية الطويلة الأولى أعمالا منخفضة الميزانية تم تصويرها للرجبة الجنسية المثلية فى تعقبه لحياة الشهيد القديس سيباستيان. وتميزت أفلام جارمان باستخدامه أزمنة متناقضة، كما يتضح فى فيلم "اليوبيل"، الذى يصور "موضة البانك" وهو يستكشف يوبيل الملكة إليزابيث الثانية، والفيلم من وجهة نظر الملكة إليزابيث الأولى وعرافها الساحر جون دى. بعد ذلك جاء فيلم جارمان "العاصفة" (١٩٧٩) المأخوذ عن شكسبير، برغم أن أشهر أعمال جارمان هو فيلم "كارافاجو" (١٩٨٦) الذى تم تصويره بشكل فاتن. ويتضح عشق عين جارمان للجمال أيضًا فى فيلم "نهاية إنجلترا" (١٩٨٨)، الذى عاد فيه للتصوير بمقاس سوبر ٨ مم، وصور فيه بشكل بصرى الفساد والعفن الكامن فى قلب إنجلترا فى عصر ثاتشر.

أما سالى بوتر فقد كان فيلمها "تشويق" (١٩٧٩) فيلمًا قصيرًا قامت بكتابته وإخراجة ومونتاجه وإنتاجه بنفسها، بتمويل من "مجلس الفنون" فى

بريطانيا العظمى. وأفلامها تتحدى المتفرج دائماً، وكانت هي المفضلة لدى النقاد النسويين، لإصرارها على تفكيك القيم الذكورية في السينما. وسمح نجاح فيلم "تشويق" لها بفرصة أن تصنع أول أفلامها الروائية الطويلة، "الباحثون عن الذهب" (١٩٨٣). وقامت بصنع أعمال تليفزيونية طوال معظم الثمانينيات قبل أن تعود إلى السينما بفيلمها الطموح "أورلاندو" (١٩٩٢) من بطولة تيلدار سوينتون (ولدت عام ١٩٦٠)، وهو اقتباس عن رواية لفيرجينيا وولف، ويقوم بتحديثها إلى زمن التسعينيات عندما يتتبع الشخصية الرئيسية عبر ٤٠٠ عام من التاريخ (بما في ذلك تغير الجنس)، وهو يقوم على بناء ذى فقرات لاستكشاف الأدوار الاجتماعية وأدوار الرجل والمرأة. واستمرت بوتر فى العمل داخل سينما الفن السائدة مع "درس التانجو" (١٩٩٧)، و"الرجل الذى بكى" (٢٠٠٠) وكان من بطولة جوني ديب، ثم "نعم" (٢٠٠٤).

من الثمانينيات إلى الحاضر

إذا كانت السبعينيات قد شهدت أدنى مستويات السينما البريطانية من الناحية النقدية، فقد عاد المد إلى الارتفاع السريع مع بداية الثمانينيات. وكانت انطلاقة النجاح التجارى للسينما البريطانية آنذاك هي فيلم هيو هادسون "عربات النار" (١٩٨١)، الذى يتتبع قصة اثنين من الرياضيين البريطانيين، هارولد أبراهامز (بين كروس) وإيريك ليندل (إيان شارلسون)، فى دورة باريس الأولمبية فى عام ١٩٢٤. فاز الفيلم بجائزة أوسكار أفضل فيلم، تبعه فوز فيلم ريتشارد أتينبرو "غاندى" (١٩٨٢)، بما أوحى ببعث جديد للسينما البريطانية على المستوى العالمى. وكان هذان الفيلمان من نمط الملاحم التاريخية التى

نكرت الناس بمرحلة كوردا. وساعد نجاحهما على بعض الحيوية فى الصناعة، لكن التغيرات الأهم كانت تجرى على مستوى أصغر كثيرًا.

والتطور الأهم كان التحول فى التمويل والدعم، إذا كان التمويل الذى تقدمه "القناة الرابعة" (تشانيل فور) هو الذى جلب حيوية جديدة إلى السينما البريطانية، كما أنه جلب أيضًا حساسية للتعبير عن مناطق مختلفة من بريطانيا، عندما لم يعد التمويل مركزًا فى أيدى منتجين يتركزون فى لندن. ولم تكن المسألة قاصرة فقط على مناطق مختلفة، وإنما جماعات مختلفة لم يتم تصويرها على الشاشة من قبل، وأصبحت أصواتها أخيرًا جزءًا من السينما البريطانية. وكما يوحى اسم "القناة الرابعة"، فقد كانت هى القناة الأرضية الرابعة التى انطلقت فى بريطانيا، وظهرت لأول مرة فى عام ١٩٨٢. وفى محاولة للحفاظ على تركيزها على الفن، وتقديمها مواد تتمتع بالجودة، فقد تم تأسيس ذراع سينمائية منفصلة باسم "السينما على الرابعة" (فيلم أون فور). وخلال أعوام حكومات مارجريت ثاتشر المحافظة، التى لم تكن متعاطفة على الإطلاق مع الفنون، فإن الأموال والدعم ومنافذ العرض التى أتاحتها القناة الرابعة كانت بالغة الأهمية للمجتمع السينمائى البريطانى.

ونتيجة لتمويل "السينما على الرابعة"، ظهر عدد من الأفلام والشخصيات المهمة فى السينما البريطانية فى الثمانينيات والتسعينيات. ومن بين النجاحات الأولى لهذا البرنامج كان فيلم بيتر جرينواى "عقد الخطاط" (١٩٨٢)، ونيل جوردان "ملاك" (١٩٨٢)، وستيفن فريرز "غسالتى الجديدة" (١٩٨٥) الذى كتبه حنيف قریشى، وكشف هذا الفيلم الأخير عن إمكانية أفلام القناة الرابعة لاكتشاف أصوات جديدة داخل السينما البريطانية. يستكشف سيناريو قریشى العلاقة المثلية المتنامية بين رجلين، أحدهما أبيض

والآخر باكستاني، والفيلم يطرح العديد من الأسئلة حول الهوية فى بريطانيا، ويركز على بعض الصعوبات التى يواجهها مهاجرو الجيل الثانى فى علاقتهم مع التقاليد الثقافية، والطريقة البريطانية فى الحياة. وهناك عدد من الأفلام المهمة التى ظهرت فى العقدىين التالىين، تستكشف حياة القادمين من جنوب آسيا فى بلاد الشتات. ومن بين هذه الأفلام فيلم "باجى على الشاطئ" (١٩٩٣) للمخرج جوريندر شادا، والفيلم يستخدم رحلة إلى منتجع بريطانى نمطى على شاطئ البحر، لكى يركز على تجارب نساء آسيويات من مختلف الأجيال، ثم الفيلم الكوميدي وإن كان مؤثراً "الشرق هو الشرق" (١٩٩٩) من إخراج داميين أودونيل، ويعتمد على مسرحية سيرة ذاتية كتبها أيوب خان الدين، ثم فيلم "حاورى مثل بيكهام" (٢٠٠٢)، الذى يستمر فى استكشاف شادا لقضايا النوع (رجل/ امرأة) فى تركيزه على فتاة آسيوية تفضل أن تلعب كرة القدم بدلاً من تعلم الطرق التقليدية للطهى الهندى.

وهناك جماعات ثقافية أخرى فى بريطانيا وجدت وسائل سينمائية لتجعل صوتاً مسموعاً. ففي عام ١٩٨٣ قامت مجموعة من السينمائيين المستقلين السود بتأسيس تعاونية إنتاجية باسم "سانكوكفا". ويتمويل من "مجلس لندن الأعلى" (هيئة سياسية تقدمية قامت مارجريت ثاتشر بحلها فى عام ١٩٨٦) والقناة الرابعة، سعى أعضاء سانكوكفا عن طرق لرواية القصص باستخدام أصواتهم الثقافية الخاصة بهم. وكان من أهم أعضاء هذه التعاونية إيزاك جوليان (ولد عام ١٩٦٠) الذى كانت أفلامه الأولى للجماعة تتضمن "من قتل كولين روش؟" (١٩٨٣)، "مناطق" (١٩٨٥)، وتأملاته عن الشاعر الأمريكى الزنجى مثل الجنسية لانجستون هيوز "البحث عن لانجستون" (١٩٨٨). وبواسطة تمويل من معهد الفيلم البريطانى، استطاع جوليان أن

يصنع أول أفلامه الروائية الطويلة "متمردو الروح الشابة" (١٩٩١)، وهو فيلم تشويق يقدم صورة مثالية إلى حد ما للتضامن العرقى بين مختلف الثقافات الفرعية الموسيقية فى أواخر السبعينيات. (تشير كلمة "الروح" فى عنوان الفيلم أيضا إلى موسيقى السول - المترجم).

وحافظ التمويل الآتى من هيئات القناة الرابعة ومعهد الفيلم البريطانى على استقلالية السينمائيين البريطانيين عن السياسة المحافظة التى انتهجتها ثاتشر، ثم عن سياسات حزب العمل الجديدة لتونى بليزر. وكان رد فعل السينمائيين فى شكل أفلام تنتقد الرؤية السائدة لبريطانيا، وبدأت هذه الأفلام فى كسر الصورة المسيطرة لبريطانيا وكل ما هو بريطانى، والتى سادت فى السينما القومية، وقاموا بطرح أسئلة حول النوع، والنزعة الجنسية، والعرق، والطبقة. لكن ذلك لا يعنى أنه كانت هناك استثمارات فى مجال السينما التجارية، فهئية "فيلم فور" (وهذا هو اسم "السينما على الرابعة" منذ التسعينيات) قامت بالاستثمار فى أفلام عالمية ناجحة مثل "أربع حفلات زفاف وجنازة" (١٩٩٤) من إخراج مايك نويل. كما أصبح فيلم "التراث" مادة رئيسية ثابتة فى السينما الجماهيرية البريطانية، وسلعة تصدير عالمية ناجحة، وكانت أفلام إسماعيل ميرشانت (١٩٣٦-٢٠٠٥) وجيمس أيفورى (ولد عام ١٩٢٨) من الإنتاج المشترك من المواد الثابتة فى هذا النمط الفيلمي، فأخرج أيفورى "غرفة تطل على منظر" (١٩٨٥) فى أعقاب "عربات النار" و"غاندى"، وساعد فى تأسيس معايير أسلوبية رئيسية فى هذا النمط. ومن الأفلام الناجحة فيه فيلم شيكار كابور "إليزابيث" (١٩٩٨)، وجون مادين "شكسبير عاشقا" (١٩٩٨)، وهذا الفيلم الأخير فاز بجائزة أوسكار أفضل فيلم، مما ساعد على تعزيز سمعة وشهرة هذه المنطقة فى السينما البريطانية.

وعلى النقيض من بريطانيا كما تظهر فى أفلام التراث، فإن النزعة تجاه الواقعية الاجتماعية ظلت قوية فى العديد من الأفلام البريطانية الأصغر التى صنعت خلال العقود الأخيرة. ومن بين السينمائيين الذين استمروا على الدوام فى استخدام هذه الاستراتيجية كان مايك لى (ولد عام ١٩٤٣)، الذى كان أول أفلامه هو "لحظات كئيبة" (١٩٧١)، لكنه تحول بعد ذلك إلى التأليف، حيث وجد من يمول طريقه فى الارتجال، وظل يعمل هناك حتى صنع فيلمه الروائى الطويل الثانى "آمال عالية" (١٩٨٨)، وهو فيلم آخر دعمته القناة الرابعة، بالإضافة إلى هيئة "بريتيش سكرين"، وهو دراما عائلية استخدمت كرد حاد على النزعة الاستهلاكية التى ولدتها سياسة تاتشر. واستمر تركيز مايك لى على الطبقة العاملة فى سلسلة من أفلام الواقعية الاجتماعية، بما فى ذلك "الحياة حلوة" (١٩٩٠)، "عارٍ" (١٩٩٣)، "أسرار وأكاذيب" (١٩٩٦)، و"فتيات عاملات" (١٩٩٧)، وكل هذه الأفلام تركز على بريطانيا المعاصرة، لكن مايك أظهر قدرته على استكشاف تيمات مشابهة حول الطبقة والمجتمع البريطانى مستخدماً موضوعات تاريخية، مثل فيلم "رأساً على عقب" (١٩٩٩) الذى يدرس عالم جيلبيرت وسوليفان (مؤلفان وموسيقيان شهيران فى المسرح الشعبى البريطانى خلال القرن التاسع عشر - المترجم)، و"فيرا دريك" (٢٠٠٤) الذى يدرس تصادم هذه المرأة التى كانت تساعد النساء على الإجهاض، ضد المجتمع البريطانى فى الخمسينيات. وبينما كانت أفلام الموجة الجديدة فى الستينيات تركز على الطبقة العاملة فى بريطانيا، فإن الأفلام الأحدث تعقبت حياة الهامشيين، والذين كانوا سابقاً من أبناء الطبقة العاملة لكنهم تركوا فى العراء خلال مرحلة الاقتصاد والتكنولوجى الجديد فى فترتى حكم تاتشر وبلير. وأفلام مثل "عرايا بلبوص" (١٩٩٧) من إخراج بيتر كاتانيو، و"أصيبوا بالضجر" (١٩٩٦) و"الصوت

الصغير" (١٩٩٨) من إخراج مارك هيرمان، و"تحت الجلد" (١٩٩٧) من إخراج كارين أدلر، بالإضافة إلى الأعمال المستمرة من إخراج كين لوتش، تستكشف المحاولات اليائسة للبقاء على قيد الحياة من جانب المحرومين من ازدهار بريطانيا الاقتصادية. وبينما تقدم هذه الأفلام لحظات إيجابية، فإن استخدامها للتصوير في المواقع الطبيعية، واهتمامها الشديد بالتفاصيل، يكشفان عن العالم القاتم تحت السطح من النجاح المعاصر لبريطانيا.

ومنذ تضائل تمويل القناة الرابعة للأفلام في عام ٢٠٠٢، استمر نموذج التمويل في بريطانيا العظمى في التطور، فقد تأسس "مجلس سينما المملكة المتحدة" في عام ٢٠٠٠ بواسطة حكومة حزب العمال، ودور المجلس هو توزيع أموال اليانصيب القومي على تسع وكالات سينمائية مختلفة في إنجلترا، بالإضافة إلى "وكالة التنمية" في ويلز، ومشروعات اسكتلندا، والهيئة المماثلة في أيرلندا الشمالية، وكل منها تدير مبادراتها الخاصة بها في تمويل الأفلام. وكانت نتيجة ذلك مزيد من التنوع الإقليمي داخل السينما البريطانية.

اسكتلندا وويلز

بينما كانت هناك محاولات مبكرة، مثل التي قامت بها الموجة الجديدة في الستينيات، للذهاب إلى ما وراء لندن والمقاطعات الرئيسية، فإن النزعة الإقليمية امتدت إلى الشمال نحو مدن نوتينجهام، لكنها ظلت إنجليزية في الأغلب الأعم. ومع ظهور هيئات تمويل بديلة مثل القناة الرابعة، ثم اليانصيب القومي بعد ذلك، فقد أصبح الوعي بالإقليمية ضرورياً لأى فهم للسينما البريطانية. ويكاد يكون من المستحيل اليوم تصور وجود سينما واحدة فقط في بريطانيا العظمى.

لقد كانت اسكتلندا قد استخدمت كمكان للأحداث فى العديد من الأفلام البريطانية، مثل أفلام شركة إيلينج كفيلم "ماجى" و"ويسكى جالورى"، كما ظهرت بالطبع فى الأساطير الاسكتلندية، مثل "ماكبث" لشكسبير، أو روب روى. وبالإضافة إلى ذلك فإن اسكتلندا قدمت عددًا من الشخصيات المهمة فى صناعة السينما البريطانية، مثل جون جريرسون. لكن صناعة سينما اسكتلندية محلية أخذت وقتًا طويلاً لى تتطور، وبينما ازدهرت مناطق كثيرة من المملكة المتحدة وأيرلندا من التحولات الاقتصادية خلال الثمانينيات والتسعينيات، فإن المناطق الصناعية السابقة فى شمال بريطانيا - خاصة فى اسكتلندا - وفى أجزاء من ويلز، حيث كانت الصناعة الثقيلة والتعدين هى الصناعات السائدة، عاشت معاناة هائلة. وكان من التحولات الكبرى فى هذا السياق استخدام السينما للتعبير عن اهتمامات الاسكتلنديين المعاصرين الذين لم يجدوا تعبيرًا كافيًا لهم من قبل. ومن المخرجين الذين نجحوا فى ذلك بيل فورسايث (ولد عام ١٩٤٦)، فبعد أن صنع أفلامًا تسجيلية قصيرة، أخرج فيلمه الروائى الطويل الأول "هذا الإحساس الغارق" (١٨٨٠)، حول مجموعة من الشباب العاطلين فى جلاسجو اشتركوا فى سرقة أحواض مصنوعة من الصلب غير القابل للصدأ. (كلمة "الغارق" تحمل أيضًا معنى "الحوض" فى اللغة الإنجليزية - المترجم). ثم أخرج بعده "فتاة جريجورى" (١٩٨١) الذى استخدم جماليات الواقعية الاجتماعية، وحكاية عن حب المراهقين، ليستكشف الحياة فى المدن الجديدة فى اسكتلندا فى فترة ما بعد الحرب. وربما كان أنجح أفلام فورسايث هو الكوميديا غير الزاعقة "بطل محلى" (١٩٨٣) من إنتاج ديفيد بوتنام، وهو فيلم يوحى بفكاهة أفلام أستوديو إيلينج الكوميدية بينما يستكشف الصدام بين النزعة الاستهلاكية المعاصرة، التى تمثلها شركة نفط أمريكية، والقيم الاسكتلندية التقليدية، التى تمثلها قرية صيادين محلية. ثم قضى فورسايث بعد ذلك فترة فى الولايات المتحدة، قبل أن يعود إلى

اسكتلندا ليصنع فيلما "فتاتا جريجورى" (١٩٩٩) الذى كان جزءا ثانيا من فيلمه السابق "فتاة جريجورى".

وفيلم "سكان أصليون قلقون" (١٩٨٥)، من إنتاج القناة الرابعة وإخراج الأمريكى مايكل هوفمان، يقوم فى جوهره بتحديث أسطورة روب روى، فهو يتتبع حياة شابين من إدينبره، لا يستفيدان من الاقتصاد الجديد فيتحولان إلى سرقة حافلات السياحة التى بدأت فى التوافد على منطقتهم، لكن سرقاتهم تصبح عامل جذب سياحى كبير أكثر من أى منظر طبيعى آخر فى البلاد. والشخصيات الرئيسية فى هذا الفيلم تكاد أن تكون أسلاف الشباب الذين ظهروا فى فيلم داني بويل "هواية جمع معلومات عن القطارات" (١٩٩٦)، وهو مقتبس عن مسرحية هى ذاتها مقتبسة عن رواية إيرفين ويلش. والفيلم يتسم بالفكاهة اللاذعة المريرة، والتصوير المرعب لإدمان الهيروين بين الشباب المحروم فى إدينبره، وشريط الصوت المعاصر، وأسلوب بويل البارع فى التصوير، مما جعل الفيلم واحدا من أهم صادرات بريطانيا الروشة فى منتصف التسعينيات، برغم استخدامه المكثف للهجة الاسكتلندية العامة الخاصة بالطبقة العاملة، وكان هذا يعنى ضرورة تقديم ترجمة على الشريط فى العديد من الأسواق الناطقة بالإنجليزية (خاصة الولايات المتحدة). وهناك فيلم آخر تطلب وجود ترجمة على الشريط هو "صائد الفئران" (١٩٩٩)، من إخراج المصور الفوتوغرافى الذى تحول إلى الإخراج لين رامزى (ولد عام ١٩٦٩)، وهو فيلم يدور خلال إضراب جمع القمامة فى جلاسجو فى السبعينيات، ويستخدم الفيلم اللهجة المحلية، مع محاولات لاستخدام العناصر التاريخية الأصلية، وهو ما يجعل الفيلم نوعا ساخرا من سينما التراث، حيث إنه يكشف عن تراث ربما تفضل بريطانيا الرسمية أن تتركه منسيا.

وربما كان أهم ما قدمته ويلز إلى الثقافة السينمائية هي الشخصيات التي صدرتها إلى هوليوود، مثل ريتشارد بيرتون (١٩٢٥-١٩٨٤)، أنطوني هوبكنز، وكاثرين زيتا جونز. لقد كانت صناعة السينما في ويلز صغيرة، وكانت منقسمة بين أفلام ناطقة بالإنجليزية مصنوعة في ويلز، وبأفلام ناطقة بلغة ويلز ذات جمهور محدود للغاية. وربما كان أشهر فيلم ناطق بلغة ويلز هو "هيد وين" (١٩٩٢) من إخراج بول تيرنر، الذي ترشح للأوسكار عن أفضل فيلم ناطق بلغة أجنبية. كما أن إينداف إيملين (ولد عام ١٩٤٤) قام بإخراج الفيلم الناطق بلغة ويلز "مغادرة لينين" (١٩٩٣)، الذي يستكشف العلاقات بين مجموعة من شبان ويلز في رحلة مدرسية إلى روسيا. كما أن فيلم جوستين كيريجان "مرور بشري" (١٩٩٩) يقتنص الحيوية الشابة لكارديف المعاصرة، وهناك شخص واحد فقط من الشخصيات الرئيسية يتحدث بلهجة ويلز، بينما الآخرون من أجزاء مختلفة من المملكة المتحدة. وبهذه الطريقة فإن كيريجان استطاع معالجة الطبيعة المتغيرة لعاصمة ويلز عندما أصبحت مركزاً مهماً للتطور التكنولوجي، وجرت عليها علامات الازدهار التي حولتها من مدينة تنتمي إلى ويلز إلى مدينة تنتمي إلى المملكة المتحدة. وهناك أفلام أخرى ركزت على الطبقات الفقيرة في ويلز، مثل "المدينة التوأم" (١٩٩٧) من إخراج كيفين ألين، الذي يقدم عائلة مضطربة من الطبقة العاملة في سوانسي.

وفي ضوء التركيز المتزايد على صناعة السينما الإقليمية، والسكان الذين ينتقلون من مكان إلى آخر، وأصبحوا متعددي الثقافات، والأهمية المتزايدة من الناحية الاقتصادية للاتحاد الأوروبي، ونمو الإنتاج المشترك كجزء من السوق السينمائية العالمية، فإن أية تعريفات مؤكدة للسينما البريطانية لم تعد موجودة. وبدلاً من ذلك، يمكن رؤية بريطانيا العظمى الآن كمركز سينمائي مهم حيث يوجد العديد من مختلف الأصوات.

انظر أيضاً:

"الطبقة"، "السينما التسجيلية"، "السينما المبكرة"، "أفلام التراث"، "السينما القومية"، "الموجة الجديدة"، الواقعية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Ashby, Justine, and Andrew Higson, eds. *British Cinema, Past and Present*. London and New York: Routledge, 2000.
- Barr, Charles, ed. *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*. London: British Film Institute, 1986.
- Curran, James, and Vincent Porter, eds. *British Cinema History*. London: Weidenfeld and Nicholson, 1983.
- Dickinson, Margaret, and Sarah Street. *Cinema and State: The Film Industry and the British Government, 1927-84*. London: British Film Institute, 1985.
- Friedman, Lester, ed. *Fires We Started: British Cinema and Thatcherism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. Revised ed., London: Wallflower Press, 2006.
- Higson, Andrew. *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford and New York: Clarendon Press, 1995.
- , ed. *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*. London and New York: Cassell, 1996.
- , ed. *Young and Innocent?: The Cinema in Britain, 1896-1930*. Exeter, UK: University of Exeter Press, 2002.
- Hill, John. *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Leach, Jim. *British Film*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 2004.
- Murphy, Robert, ed. *The British Cinema Book*. London: British Film Institute, 1997.
- , ed. *British Cinema of the 90s*. London: British Film Institute, 2000.
- Petrie, Duncan. *Screening Scotland*. London: British Film Institute, 2000.
- Street, Sarah. *British National Cinema*. London and New York: Routledge, 1997.

Scott Henderson

كتب هذا الفصل: سكوت هندرسون

ألكساندر كوردا

• (ولد باسم ساندور لازلو كيلز، فى النمسا والمجر
(الآن المجر)، ١٦ سبتمبر ١٨٩٣، توفى
فى ٢٣ يناير ١٩٥٦).

أصبح كوردا مجرى المولد مواطناً بريطانياً فى عام ١٩٣٦، وأصبح
أول شخصية فى صناعة السينما يحصل على لقب فارس، وذلك فى عام
١٩٤٢. ومع ذلك فإن مسألة الجنسية، وعلاقته بصناعة السينما البريطانية،
كانت مسألة شائكة. وبلاشك فإن كوردا لعب دوراً محورياً فى تطور
الصناعة السينمائية فى بريطانيا العظمى، ويمثل فيلمه "الحياة الخاصة لهنرى
الثامن" (١٩٣٣) انطلاقة مهمة فى السينما البريطانية، ومهد الطريق لعدة
نجاحات فى السوق الأمريكية. وفى الوقت ذاته فإن إخلاص كوردا لأفلام
"التراث"، والأفلام التاريخية الطموح التى تسجل للشخصيات التاريخية المهمة
واستخدمت التقاليد المسرحية، هذا الإخلاص شجع الصناعة على أن تتأصل
من أجل معايير إنتاج تستطيع الحفاظ عليها، مما أسهم فى الانتهاء
الاقتصادى للصناعة فى عام ١٩٣٧.

وفى الوقت الذى وصل فيه كوردا إلى بريطانيا، كان قد أسس سمعته
السينمائية فى المجر. وبعد الحرب العالمية الأولى، أدى الموقف السياسى

المضطرب فى المجر، وظهور النزعة المضادة للسامية، إلى انتقال كوردا أولاً إلى فيينا ثم إلى برلين، حيث تمتعت أفلامه بالنجاح. وبعد سنوات ثلاث قاحلة فى هوليوود، انتقل كوردا إلى بريطانيا فى عام ١٩٣١.

وكان أول فيلم بريطانى له هو من أفلام الحصص السريعة "خدمة للسيدات" (١٩٣٢)، ثم جاء بعده مباشرة أول أفلامه لشركة أفلام لندن "بروفة حفل زفاف" (١٩٣٣)، وهو فيلم أسس استخدام كوردا للرموز التاريخية الخالدة فى لقطاته الافتتاحية للبرلمان ودير ويستمنستر، بالإضافة إلى استخدامه لشخصيات النمطية القومية المألوفة. وبعد نجاح "الحياة الخاصة لهنرى الثامن"، استمر كوردا فى صنع أفلام سيرة حياة فخمة، مثل "الحياة الخاصة لدون جوان" (١٩٣٤) و"رمبرانت" (١٩٣٦). لكن أيًا من هذين الفيلمين لم يستطع أن يضاهى نجاح "هنرى الثامن"، ورغم أن "رمبرانت" قدم أداء لا ينسى للممثل تشارلز لوتون، الذى فاز بجائزة أوسكار عن دوره فى "هنرى الثامن"، ورغم أن كثيرًا من النقاد يعتبرون "رامبرانت" أرقى أفلام كوردا من ناحية الإخراج.

وفى أعقاب الفشل التجارى لهذين الفيلمين الأخيرين، حول كوردا اهتمامه إلى الإنتاج، وإدارة شركة أفلام لندن بالإضافة إلى الاستوديو الكبير الذى بناه فى دينهام. وعند اندلاع الحرب العالمية الثانية، عاد كوردا إلى الولايات المتحدة (يقول البعض أنه كان هناك لمهمة سرية للحكومة البريطانية). وعاد إلى الإخراج مع فيلم "ليدى هاميلتون" (١٩٤١)، وهو فيلم تاريخى عن علاقة عاطفية بين الأدميرال نيلسون وليدى إيما هاميلتون، وهو أيضًا فيلم دعائى تم فيه تصوير نابليون كمعادل لهتلر. وكان آخر فيلمين يخرجهما كوردا قد جاءا بعد الحرب، وهما "غريب تمامًا" (١٩٤٥)، والافتباس عن أوسكار وايلد "زوج مثالى" (١٩٤٧)، وتوفى بنوبة قلبية فى لندن.

مشاهدات مقترحة:

كمخرج ومنتج: "بروفة حفل زفاف" (١٩٣٣)، "الحياة الخاصة لهنرى الثامن" (١٩٣٣)، "رمبرانت" (١٩٣٦)، "للأسد أجنحة" (١٩٣٩)، "ليدى هاميلتون" (١٩٤١)، "زوج مثالى" (١٩٤٧).
كمنتج: "الشبح غرباً" (١٩٣٥)، "الطبله" (١٩٣٨)، "الأربع ريشتات" (١٩٣٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Drazin, Charles. *Korda: Britain's Only Movie Mogul*. London: Sidgwick and Jackson, 2002.
- Korda, Michael. *Charmed Lives: A Family Romance*. New York: Random House, 1979.
- Kulik, Karol. *Alexander Korda: The Man Who Could Work Miracles*. London: W. H. Allen, 1975.
- Stockham, Martin. *Alexander Korda Film Classics*. London: Boxtree, 2002.

Scott Henderson

سكوت هندرسون

مايكل باول وإيمريك بريسبيرجر

(مايكل باول، ولد فى بكسبورن، كينت، إنجلترا،
فى ٣٠ سبتمبر ١٩٠٥، توفى فى ١٩ فبراير
١٩٩٠) (إيمريك بريسبيرجر، ولد فى ميسكوليش،
النمسا - المجر، فى ٥ ديسمبر ١٩٠٢، توفى
فى ٥ فبراير ١٩٨٨).

تكون أشهر فريق إنتاجى إخراجى فى بريطانيا من باول وبريسبيرجر،
وقد انقسمت الآراء النقدية حولهما بين هؤلاء الذين يطلبون الواقعية
الاجتماعية فى السينما، وأولئك الذين يدعمون رؤية سينما المؤلف. ومع
بروز نظرية المؤلف فى مجلات مثل "موفى" الصادرة فى لندن، فإن أعمال
باول وبريسبيرجر تلقت إعادة تقييم نقدى إيجابية. وفى شباك التذاكر تمتعت
أفلامهما الخيالية والتي تعتمد على حوادث غامضة بنجاح كبير.

وكان فيلمان دعائيان قد جلبا الإعجاب إليهما، وهما "٤٩ مكرر"
و"إحدى طائرتنا مفقودة" (١٩٤٢) اللذان ظهرا فى أوائل الحرب العالمية
الثانية. وفى عام ١٩٤٣ أسسا شركتهما الإنتاجية التى تحمل اسم "آرشرز"،
وصنعا لهما عدة أفلام ناجحة ومهمة، كان أولها فيلمًا دعائيًا هو "حياة وموت
كولونيل بليمب" (١٩٤٣)، ولكن لأنه كان يحمل انتقادًا للقيادة العسكرية
البريطانية، فقد استنكرته إدارة الحرب، وكذلك ونستون تشرشل.

وفيلمهما عن الحجاج المعاصرين "حكاية كান্তربرى" (١٩٤٤) يبدأ بلقطة توحى بالماضى من حكاية تشوسر، لكنها تتحرك بعد ذلك حركة بانورامية لتكشف عن طائفة فى السماء. والفيلم يجمع بين الصوفية الغامضة والأسلوب المميز لهذا الثنائى، وعادت هذه الصوفية فى فيلم "أنا أعلم إلى أين أنا ذاهب!" (١٩٤٥)، وهو قصة عاطفية تم تصويرها فى الجزر الاسكتلندية، وجود الحرب فى الخلفية البعيدة. واستمر الثنائى بعد الحرب فى استكشاف ما هو غرائبى وخيالى مع فيلمين ميلودراميين كلاسيكيين: "ترجس الأسود" (١٩٤٧) عن راهبات تؤسسن مجتمعاً دينياً فى جبال الهيمالايا، و"الحذاء الأحمر" (١٩٤٨) الذى يعتمد على حدوتة خيالية لهانز كريستيان أندرسن، حول راقصة باليه حائرة بين مؤلف موسيقى تعشقه، ومدرّب الرقص الطاغية. وتمتّع الفيلمَان بنجاح عالمى، وكانا جزءاً مهماً من ازدهار قصير بعد الحرب للسينما البريطانية. وبعد الحرب بدأ الثنائى فى صنع أفلام لألكسندر كوردا، واختفى اسم شركة آرشرز. وبرغم حصولهما على نجاح متوسط عندما حاولا مساعدة كوردا على النفاذ إلى السوق العالمية، فإن هذا النجاح لم يقترب قط من نجاحهما فى العقد السابق. وانفصل الثنائى بعد فشل فيلمهما "ضوء القمر" فى عام ١٩٥٧.

وقبل أن ينضم باول إلى بريسبيرجر، كان قد أخرج فيلم التشويق "ساعتان مزدحمتان" (١٩٣١)، ثم عدة أفلام سريعة لنظام الحصص. بعد ذلك سمح المنتج جو روك لباول أن يصنع فيلماً من اختياره، وكان فيلم "حافة العالم" (١٩٣٧) الذى تم تصويره فى الجزر الاسكتلندية، وهى المنطقة التى سوف يعود إليها فى فيلم "أنا أعلم إلى أين أنا ذاهب!". وبعد نهاية تعاونه مع بريسبيرجر، صنع باول فيلمه الشهير "توم المتلصص" (١٩٦٠)، الذى واجه

ردود فعل سلبية لتصويره المتعاطف إلى حد ما مع القاتل السادى، والذي أنهى حياة باول الفنية، برغم أن بعض النقاد فى الفترة التالية احتقوا بالفيلم باعتباره عملاً فنياً عظيماً.

مشاهدات مقترحة:

باول: "حافة العالم" (١٩٣٧)، "توم المتلصص" (١٩٦٠).

باول وبريسبيرجر: "٤٩ مكرر" (١٩٤١)، "إحدى طائراتنا مفقودة" (١٩٤٢)، "حياة وموت كولونيل بليمب" (١٩٤٣)، "حكاية كائنتربرى" (١٩٤٤)، "أنا أعلم إلى أين أنا ذاهب!" (١٩٤٥)، "ترجس الأسود" (١٩٤٧)، "الحذاء الأحمر" (١٩٤٨)، "حكايات هوفمان" (١٩٥١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Christie, Ian. *Arrows of Desire: The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger*. London: Waterstone. 1985.

———, ed. *Powell, Pressburger and Others*. London: British Film Institute, 1978.

Gough-Yates, Kevin, ed. *Michael Powell in Collaboration with Emeric Pressburger*. London: British Film Institute, 1971.

Powell, Michael. *A Life in Movies*. London: Heinemann, 1986.

Scott Henderson

سكوت هندرسون

جليندا جاكسون

(ولدت في بيركنهيد، إنجلترا، ٩ مايو ١٩٣٦).

تلقت جليندا جاكسون تدريبها في "الأكاديمية الملكية لفن الدراما"، وبدأت حياتها المسرحية في عام ١٩٥٧. وكان نجاحها المسرحي المهم الأول هو أداء شخصية شارلوت كورداي في مسرحية "مارا/ صا" (١٩٦٤) من إنتاج "مسرح القسوة" لبيرتر بروك، وأعادت خلق الدور في النسخة السينمائية للمسرحية في عام ١٩٦٧. وأدت جاكسون أدوارًا مؤثرة في أفلام كين راسيل التي وسعت آنذاك من حدود السينما الجماهيرية، مما جلب لجاكسون الاهتمام والإعجاب. وفاز بجائزة الأوسكار لأفضل ممثلة عن دور جودرون برانجوين في اقتباس راسيل المثير للجدل عن رواية دي إتش لورانس "نساء عاشقات" (١٩٦٩)، ثم قامت في وقت لاحق بدور أم برانجوين - أنا - في اقتباس راسيل عن رواية لورانس "قوس قزح" (١٩٨٩).

أعطت جاكسون أداء لا ينسى، وأظهرت حساسية هائلة في دور زوجة تشايكوفسكي المتعطشة للجنس في فيلم "عشاق الموسيقى" (١٩٧٠)، لكنها كانت أيضًا بارعة في أدوار كوميدية، وفازت بجائزة الأوسكار الثانية عن دورها في فيلم ميلفين فرانك "لمسة راقية" (١٩٧٣) بالاشتراك مع الممثل جورج سيغال. وفي دور تلفزيوني مهم، حلقت جاكسون شعر رأسها لكي تلعب دور الملكة إليزابيث الأولى في المسلسل التلفزيوني لهيئة "بي بي سي" "إليزابيث آر" (١٩٧١)، الذي فازت عنه بجائزتي إيمي.

وقد ساعد التصوير المتكرر الذي قامت به جاكسون لشخصيات نسائية قوية على بروزها من بين معاصراتها. ويتضح تدريجياً المسرحى فى تصميمها على أن تكرر نفسها تماماً لكل دور تلعبه. وبالإضافة إلى جوائز إيمى وأوسكار، فقد تم ترشيحها لجوائز تونى فى بروودواى فى أربع مناسبات مختلفة. ومن بين التكريمات تسميتها كقائد نظام فى الإمبراطورية البريطانية فى عام ١٩٧٨، وأن يحمل أحد المسارح اسمها فى بيركينييد. وقد انتهت الحياة السينمائية لجاكسون بانقالها إلى السياسة فى عام ١٩٩٢، عندما أصبحت عضواً فى البرلمان عن هامستيد وهابجيت فى لندن. ودخلت انتخابات لم تنجح فيها عن عمدة لندن فى عام ٢٠٠٠، لكنها تظل نشطة فى سياسات حزب العمال. وفى عام ٢٠٠٥ أعيد انتخابها كعضو برلمان للمرة الرابعة.

مشاهدات مقترحة:

"مارا/ صاد" (١٩٦٧)، "نساء عاشقات" (١٩٦٩)، "عشاق الموسيقى" (١٩٧٠)، "وصية إلى الأمة" المعروف أيضاً باسم "علاقة نيلسون العاطفية" (١٩٧٣)، "هيدا" (١٩٧٥)، "يوميات سلحفاة" (١٩٨٥)، "قوس قزح" (١٩٨٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Woodward, Ian. *Glenda Jackson: A Study in Fire and Ice*.
London: St. Martin's Press, 1985.

Scott Henderson

سكوت هندرسون

الكساد الكبير "Great Depression"

يشير "الكساد الكبير" إلى الفترة من التاريخ الأمريكي بين انهيار سوق الأوراق المالية في أكتوبر ١٩٢٩، ودخول الولايات المتحدة إلى الحرب العالمية الثانية في أعقاب القصف الياباني لميناء بيرل هاربور في ٧ ديسمبر ١٩٤١. وبرغم أن الولايات المتحدة قد عاشت من قبل فترات كبرى من الفساد (١٨٣٩-١٨٤٣، ١٨٧٣-١٨٨٩، ١٨٩٣-١٨٩٦)، فإن الكساد الكبير استمر فترة طويلة وبشكل دائم. وكان هو أول كساد كبير يحدث بعد أن تأسست السينما كصناعة وفن جماهيري في الولايات المتحدة، وترك أثرًا اقتصاديًا كبيرًا على هذه الصناعة - خاصة في بداية الثلاثينيات - حين قلل من عدد الجمهور، وشجع الصناعة على استعادة الجمهور بطرق مختلفة، أدى بعضها إلى توترات بين الصناعة وقطاعات معينة في المجتمع الأمريكي. وعندما كانت الثلاثينيات على وشك الانتهاء، كانت صناعة السينما قد استجابت لنقادها، واستعادت الثقة القومية في النظام، وتوافق ذلك مع بعض التحولات في الأفلام التي تنتجها الصناعة.

الكساد وتمويل الصناعة (السينما)

كان الانكماش الاقتصادي في فترة الكساد ناتجًا عن الانخفاض السريع في قيمة الأوراق المالية في بورصة نيويورك خلال خريف عام ١٩٢٩.

وكان الخميس الأسود (٢٤ أكتوبر) والثلاثاء الأسود (٢٩ أكتوبر) لحظات مهمة في هذا الانهيار، حيث انخفض مؤشر داو جونز من أعلى نقطة ٣٨١ في ٣ سبتمبر إلى أدنى نقطة ١٩٨ قبل نهاية هذا العام. واستمر الاقتصاد في التدهور، حين وصل مؤشر داو جونز إلى ٤١، وبين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٣، عندما تولى فرانكلين ديلاانو روزفلت (١٨٨٢-١٩٤٥) مقاليد الرئاسة، هبط الاستهلاك بمقدار ١٨ في المائة، والبناء بمقدار ٧٨ في المائة، والاستثمار بمقدار ٩٨ في المائة. وتناقص الدخل القومي إلى النصف، وانهارت آلاف المصارف، وتبخر ما يزيد على تسعة آلاف حساب مدخرات. ووصلت البطالة خارج قطاع الزراعة في الولايات المتحدة إلى ٢٥ في المائة، وجاهد معظم المزارعين من أجل البقاء بسبب الانخفاض الحاد في أسعار المحاصيل والثروة الحيوانية.

وكان من الحتمي أن يصيب هذا المناخ الاقتصادي هوليوود بشدة. لقد عاشت الصناعة (السينما) فترة من الازدهار في العشرينيات، وشهدت دور العرض الفاخرة، واستقادت منذ عام ١٩٢٧ من بدعة التقنية الجديدة للصوت في أفلام ناطقة. لكن الجمهور تناقص بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣٣ من حوالي ٩٠ مليوناً كل أسبوع إلى ٦٠ مليوناً. كما انخفضت قيمة التذكرة من ٣٠ سنتاً إلى ٢٠ سنتاً، وتراجعت العائدات من ٧٢٠ مليون دولار في عام ١٩٢٩ إلى ٤٨٠ مليوناً في عام ١٩٣٣، وكانت الأرباح الكلية لشركات السينما هي ٥٤,٥ مليوناً في عام ١٩٢٩، لتصبح الخسائر الإجمالية لها ٥٥,٧ مليوناً في عام ١٩٣٢.

وفي زمن انهيار سوق الأوراق المالية كان ينظم صناعة السينما نظام الاستوديو، ومعظم الأفلام المهمة المنتجة في هوليوود في الثلاثينيات كانت

من صنع شركات خمس كبرى تملك سلاسل دار العرض، بالإضافة إلى شركات ثلاث أصغر لا تملك دور عرض، وواجهت "الشركات الخمس الكبرى" التي تملك دورًا للعرض ضغوطاً واضحة في أعقاب الانهيار، بسبب استثماراتها في بناء دور العرض في العشرينيات. ومن بين هذه المجموعة، وصلت شركات آر كيه أوه، فوكس، وباراماونت، إلى الإفلاس أو فرض الحراسة القضائية في بداية الثلاثينيات، وحاولت إخوان وارنر أن تتجوبان تباع ربع أصولها، بينما كانت شركات إم جى إم - التي كان لها سلسلة أصغر كثيراً من دور العرض بالمقارنة مع باراماونت - هي الوحيدة التي استمرت في تحقيق أرباح، برغم تراجع هذه الأرباح من ١٥ مليوناً عام ١٩٣٠ إلى ٤,٣ مليوناً عام ١٩٣١. (عادت فوكس إلى الاستقرار بالاندماج مع شركة الإنتاج المستقلة "القرن العشرون" في عام ١٩٣٥).

واستطاعت "الشركات الثلاث الصغرى" أن تحقق نتيجة أفضل قليلاً، فاستطاعت كولومبيا ويونيفرسال - شركتا الإنتاج اللتان لا تملكان دور عرض - الاستمرار بصنع أفلام حرف (ب) ذات الميزانية المنخفضة لتعرض بطريقة الفيلمين في برنامج واحد. وحققت كولومبيا نتيجة أفضل في عام ١٩٣٤، عندما استطاع فيلم فرانك كابر (١٨٩٦-١٩٩١) "حدث ذات ليلة" أن يحقق نجاحاً تجارياً كبيراً. بينما كانت يونيفرسال تواجه صعوبة مالية دائمة، لتسجل خسائر صغيرة سنوياً بين ١٩٣٢ و ١٩٣٨، برغم جماهيرية أفلام الرعب التي صنعتها كل عام طوال هذا العقد، واستطاعت فيما بعد أفلام ديانا ديربين (ولدت عام ١٩٢١) الموسيقية أن تمنع الخسائر من التزايد. أما شركة يوناتيد آر تيستس - التي كانت في جوهرها شركة توزيع لملاكها مثل شارلى شابلن (١٨٨٩-١٩٧٧)، والمنتجين المستقلين

الموهوبين مثل صامويل جولدوين (١٨٨٢-١٩٧٤) ووالتر واجنر (١٨٩٤-١٩٦٨)، فقد خسرت بعض المال في عام ١٩٣٢ فقط، برغم أن أرباحها كانت شديدة التواضع خلال بقية الثلاثينيات.

كما تأثر عدد رواد السينما بالانكماش الاقتصادي. ومن الآثار الكبرى كان تراجع بناء دور جديدة بعد ازدهار بناء دور عرض فاخرة في العشرينيات. وعندما تناقص الجمهور بشدة مع بداية الثلاثينيات، بدأ أصحاب دور العرض في تقديم برامج تضم مسابقات أو ألعاب حظ، خاصة في ليالي الاثنين والثلاثاء التي يقل فيها عدد الجمهور تقليدياً، وكان ذلك بهدف استعادة الجمهور مرة أخرى. وحاول أصحاب دور العرض أيضاً خفض النفقات بتقليل حجم العمالة، مثل عمال الصالة، أو بحذف العروض الحية التي كانت دور العرض الكبرى تقدمها في برامجها السينمائية. وتحولت بعض دور العرض إلى برامج الفيلمين في برنامج واحد، وهو ما زاد الطلب على أفلام حرف (ب) التي تصنعها شركات مثل مونوجرام وريبابليك. وكان الإنفاق المهم الوحيد الذي قامت به دور العرض خلال فترة الكساد - خاصة في الجنوب والغرب - هو تركيب تكييف الهواء الذي كان قد أصبح متوفراً بسبب التطورات التقنية مما كان عليه خلال العشرينيات. وبنهاية الثلاثينيات كان عدد الجمهور يعود ببطء إلى معدلات عام ١٩٢٩. وفي هذا المناخ المالي الذي كان يتجه إلى التحسن، بدأت برامج المسابقات وألعاب الحظ التي تقدمها دور العرض في الاختفاء.

وبالفعل بدأت صناعة السينما في التعافي بعد العامين المظلمين ١٩٣٢ و ١٩٣٣، وكان ذلك راجعاً في جانب منه إلى "المشروع الجديد" الذي فرضه "مرسوم تعافي الصناعة القومية" (NIRA) للرئيس روزفلت والذي بدأ تطبيقه في يونيو ١٩٣٣، وكانت استراتيجية التعافي تعود في جانب منها إلى

السماح بممارسات احتكارية للصناعات الكبرى، بما فى ذلك صناعة السينما. وبرغم أن المحكمة العليا قضت على هذه الممارسات فى عام ١٩٣٥، فإن هذا المرسوم شرع تنظيم الاتحادات العمالية والمفاوضات الجماعية، وهو اتجاه تعزز مع تمرير مرسوم واجنر فى عام ١٩٣٥. ومنذ عام ١٩٣٣ وما بعده، سعت - ونجحت فى النهاية - الجماعات المختلفة لعمال هوليوود فى تأسيس اتحادات تعترف بها الشركات السينمائية، بما فى ذلك "نقابة ممثلى الشاشة" (التي اعترف بها فى عام ١٩٣٧)، و"نقابة مخرجى الشاشة" (١٩٣٩)، و"نقابة كتاب الشاشة" (١٩٤١)، وعندما دخلت الولايات المتحدة إلى الحرب العالمية الثانية، كانت الاتحادات والنقابات السينمائية تكاد أن تشمل كل الفروع.

ويمكن فهم تطور الصناعة خلال فترة الكساد من خلال الأرقام. فقد انخفضت عائدات شباك التذاكر فى عام ١٩٣٣ إلى ٤٨٠ مليون دولار، وتزايدت تدريجياً حتى وصلت إلى ٨١٠ ملايين فى عام ١٩٤١، وهو رقم يزيد قليلاً عن ٧٢٠ مليوناً فى عام ١٩٢٩. وكانت الخسائر الإجمالية للشركات ٥٥,٧ مليوناً فى عام ١٩٣٢، وتراجعت إلى ٤,٩ مليوناً فى عام ١٩٣٣، ثم تحول الرقم إلى الربح بمقدار ٩ ملايين فى عام ١٩٣٤، وارتفع إلى ٣٤ مليوناً فى عام ١٩٤١. وفى عام ١٩٤٣ فقط، استطاعت هوليوود أن تحقق أرباحاً ٦٠,٦ مليوناً، وهى الزيادة الأولى عن رقم عام ١٩٢٩ الذى كان ٥٤,٥ مليوناً. وبشكل عام، فإن الظروف الاقتصادية لصناعة السينما كانت تتناقص بين ١٩٢٩/١٩٣٠ و ١٩٣٢/١٩٣٣، ثم بدأت فى التحسن خلال بقية العقد، برغم أن عدد الجمهور والأرباح لم تعد إلى مستويات عام ١٩٢٩ إلا خلال سنوات الحرب العالمية الثانية. وفى الحقيقة أن الظروف الاقتصادية لفترة الكساد كانت اختباراً لصناعة السينما.

أفلام هوليوود "ما قبل ميثاق الإنتاج"

كانت الفترة ما بين انهيار سوق الأوراق المالية فى عام ١٩٢٩ حتى تأسيس "إدارة ميثاق الإنتاج" (الرقابة) فى يونيو ١٩٣٤، فترة يطلق عليها "هوليوود ما قبل الميثاق". وبرغم اختلاف مؤرخى السينما حول كيفية اختلاف أفلام ما قبل الميثاق عن الأفلام التى صنعت لاحقاً فى هذا العقد، فإنه يمكن التأكيد على أن هناك اختلافاً. ويقول أندرو بيرجمان فى كتاب "كنا فى دائرة المال" أن الأفلام الجماهيرية فى هوليوود ما قبل الميثاق - مثل أفلام رجال العصابات، وأفلام النساء الساقطات، وأفلام عالم الاستعراضات الموسيقية، وأفلام المشكلات الاجتماعية، والأفلام الكوميدية "الفوضوية" (التي تميل إلى السخرية الشديدة مما هو سائد - المترجم) - هذه الأفلام كانت مرتبطة بوضوح بالاضطراب الاقتصادى فى بداية الثلاثينيات، وبالمخاوف الاجتماعية والنفسية التى تسبب فيها هذا الاضطراب. ويمتد روبرت سكلار بهذه الفكرة فى كتاب "أمريكا كما صنعتها الأفلام"، ليطلق على بداية الثلاثينيات "العصر الذهبى للتقلبات"، وعلى أفلام فترة الكساد ما بعد ميثاق الإنتاج "العصر الذهبى للنظام". وبرغم أن ريتشارد مولتبى قدم رأياً مفيداً بأن معظم الأفلام فى هوليوود ما قبل الميثاق كانت مروضة وأكثر تقليدية من الأفلام التى ركز عليها بيرجمان وسكلار، فيبدو أنه خلال بداية الثلاثينيات - أكثر من الفترة السابقة واللاحقة لها - كان السينمائيون أكثر ميلاً لصنع أفلام تضع موضع التساؤل المواقف السائدة تجاه النزعة الجنسية، واحترام الطبقة العالية، ومؤسسات القانون والنظام، كما كان الجمهور أكثر ميلاً للاستجابة لهذه الأفلام.

ومن الأمثلة الجيدة على ذلك أفلام رجال العصابات الكلاسيكية، التى تؤخذ حكاياتها بشكل أو بآخر من العناوين الرئيسية للأخبار عن رجال عصابات حقيقيين، مثل آل كابونى فى شيكاغو. وفى هذه الأفلام هناك أمريكى من أصول عرقية، ذو لهجة إيطالية عادة، مثل ريكو فى "القيصر الصغير" (١٩٣١)، "أو تونى كامونتى فى "الوجه ذو الندبة" (١٩٣١)، أو من جذور أيرلندية مثل تومى باورز فى "عدو الشعب" (١٩٣١)، وهذا الأمريكى يصعد من حضيض الفقر إلى قمة الثراء بواسطة اكتساب السلطة فى عالم تجارة الخمر المحظورة، ليلقى مصرعه فى ذروة الفيلم، وهو بذلك ضحية لطموحه، وقسوته، وشهرته. وأصبح جيمس كاجنى (١٨٩٩-١٩٨٦) وإدوارد جى روبنسون (١٨٩٣-١٩٧٣) مرتبطين كثيرًا بهذا النمط الفيلمي. وفى أفلام النساء الساقطات هناك امرأة تدفعها الظروف الاقتصادية إلى أن تصبح عاهرة أو زانية، وجريتا جاربو (١٩٠٥-١٩٩٠) فى "سوزان لينوكس، السقوط والارتفاع" (١٩٣١)، وجوان كراوفورد (١٩٠٤-١٩٧٧) فى "استحواذ" (١٩٣١) و"المطر" (١٩٣٢)، ومارلين ديتريتش فى "فينوس الشقاء" (١٩٣٢)، وجين هارلو (١٩١١-١٩٣٧) فى "تراب أحمر" و"امرأة ذات شعر أحمر" (كلاهما ١٩٣٢)، وباربرا ستانويك (١٩٠٧-١٩٩٠) فى "ذات الوجه الطفولى" (١٩٣٢)، هن من بين الممثلات الشهيرات اللاتى ظهرن فى أفلام من هذا النمط. ومن أشهر أفلام عالم الاستعراضات الموسيقية "الباحثون عن الذهب لعام ١٩٣٣" و"الشارع الثانى والأربعون" (كلاهما فى عام ١٩٣٣)، وحقًا الجماهيرية بالجمع بين النمر المبهرة التى كان يتقنها باسبى بيركلى، والحبكة حول منتج وفريق يعملون معًا لإعداد استعراض برغم اقتصاد الكساد. وكانت القصص الهوليوودية التى احتضنت تلك الفترة بشكل مباشر تمامًا هى أفلام المشكلة الاجتماعية، وهو نمط كان شائعًا فى العقد الثانى من القرن العشرين لكن بدرجة أقل خلال العشرينيات.

ومن الأفلام التى امتدحت كثيرا آنذاك "أنا هارب من عصابة مقيدة" (١٩٣٢)، لكن من الأفلام الجديرة بالذكر أيضا "أولاد الطريق الضالون" (١٩٣٣)، والفيلم ذا التمويل المستقل "خبزنا كفافنا" (١٩٣٤). وأخيرا فإن جموح الأفلام الكوميديّة الفوضويّة، مثل فيلم الإخوان ماركس "شوربة بط" (١٩٣٣)، كانت تسخر من الاحترام والسلطة السياسيّة، بينما كانت أفلام ماي ويست (١٨٩٣-١٩٨٠) الكوميديّة، مثل "عاملته بشكل سيئ" (١٩٣٣) و"لست ملاكاً" (١٩٣٤) - واللذين قامت بكتابتهما وبطولتهما - تقدّم امرأة حسيّة واثقة من نفسها، تستخدم بصراحة سحرها وجاذبيّة جمالها لكى تطوى الرجال تحت جناحها، بينما ترفض قبول الدور التقليديّ الذى تفرضه الثقافة السائدة حول المرأة التى تكتسب الاحترام.

المعركة حول التحكم، وأفلام الكساد "ما بعد ميثاق الإنتاج"

لعبت جماهيرية وانتشار أفلام رجال العصابات، والنساء الساقطات، وكوميديات ويست التى تتسم بالجرأة والواقحة، دوراً مهماً فى إثارة الاحتجاجات على أيدي جماعات، ضغطت مختلفة ضد صناعة السينما بين عام ١٩٣٢ وبدايات ١٩٣٤. وكان من أهم هؤلاء المعترضين "رابطة اللياقة"، وهى منظمة كاثوليكية تسعى للضغط على صناعة السينما لكى تتبع ميثاق الإنتاج الهوليودى لعام ١٩٣٠. وكانت لجنة علاقات الشركات - وهى هيئة تنظم بها الصناعة نفسها ذاتياً - هى المسؤولة عن الإشراف على التزام الشركات بهذا الميثاق، لكنها لم تكن تملك سلطة كافية لفرض ذلك على الشركات. بينما كانت الشركات تسعى يائسة لوقف الانخفاض فى عدد الجمهور، لذلك فإنها كانت تتجاهل دائماً هذا الميثاق فى أفلامها. وعندما حددت رابطة اللياقة بمقاطعة واسعة للأفلام فى عام ١٩٣٤، قررت الاستوديوهات أن من مصلحتها تأسيس هيئة تفرض الميثاق بشكل أكثر

صرامة، وقامت بذلك فى يونيو ١٩٣٤ بتأسيس "إدارة ميثاق الإنتاج" (PCA)، وتعيين جوزيف برين مديراً لها، ومنذ ذلك الحين، بدأت الإدارة فى فرض الميثاق بشكل صارم بمراجعة كل السيناريوهات قبل البدء فى تصويرها، وتقديم اقتراحات بشأنها، وتطبيق ذلك أيضاً على كل الأفلام التى اكتمل صنعها قبل إصدار شهادة إدارة ميثاق الإنتاج، ووافق أعضاء الشركات على عدم عرض أى فيلم قبل الحصول على هذه الشهادة.

وكانت المراقبة المنتظمة على أفلام الشركات بواسطة إدارة ميثاق الإنتاج، بالإضافة إلى الاستعادة التدريجية للنقّة القومية بفضل برامج روزفلت بين عامى ١٩٣٣ و ١٩٣٥، سبباً فى بعض التحولات فى أنماط الأفلام بعد عام ١٩٣٤. وعلى سبيل المثال قامت شركة إخوان وارنر بتقّيح أفلام رجال العصابات، بأن جعلت البطل ليس رجل عصابة، وإنما رجل من رجال فرض القانون، كما فى فيلم "رجال جي" (رجال الحكومة) (١٩٣٥)، من بطولة جيمس كاجنى. كان هذا الفيلم من بين أكثر عشرة أفلام ربحاً فى عام ١٩٣٥، ومهد الطريق أمام أفلام مشابهة، مثل "رصاصات أو استقتاءات" (١٩٣٦) من بطولة إدوارد جى روبنسون، فى دور مفتش الشرطة، و"امرأة سيئة السمعة" (١٩٣٧) من بطولة همفرى بوجارت (١٨٩٩-١٩٥٧) فى دور وكيل النيابة المناضل. أما أفلام المرأة الساقطة، وأفلام ماى ويست، التى كانت إما ممنوعة أو مقيدة بصرامة بواسطة إدارة ميثاق الإنتاج، فقد تحولت إلى أحد أشهر الأنماط الفيلمية وأكثرها براعة فى أواخر الثلاثينيات، وهى أفلام كوميدى الاسكروبول. وكان النجاح المفاجئ لفيلم فرانك كابرّا "حدث ذات ليلة" (١٩٣٤) - الذى تم صنعه قبل تأسيس إدارة ميثاق الإنتاج - قد ساعد على تأسيس هذا النمط، وهو فيلم عن قصة حب كوميدية لا يبدو أنها سوف تكلل بالنجاح، بين وريثة مدللة (كلوديت كولبير) وصحفى عملى فظ (كلارك

جيبيل)، ليصبح الفيلم هو أول فيلم يفوز بخمس جوائز أوسكار (الفيلم، والمخرج، والممثل، والممثلة، والسيناريو لروبرت ريسكين)، ويمهد الطريق أمام تنويعه من أفلام كوميديا الاسكروبول الناجحة. ويلاحظ أندرو ساريس منع ميثاق الإنتاج للتصوير الصريح للجنس، لذلك فإنه يطلق على هذا النمط الفيلمي "كوميديا جنسية بدون جنس"، ويقول أنه بدلا من جعل البطلة موضوعا جنسياً، فإن أفلام كوميديا الاسكروبول تمنحها تلقائية ونكاء ولماحية وحيوية، وإنجازات في مجال عملها (ص ٨). وأفلام مثل كابرا "مستر ديز يذهب إلى المدينة" (١٩٣٦)، وجريجورى لأكافا (١٨٩٢-١٩٥٢) "رجلى جودفري" (١٩٣٦)، وليو ماكاري (١٨٩٨-١٩٦٩) "الحقيقة المرعبة" (١٩٣٧)، وجورج كيوكر "أجازة" (١٩٣٨)، بالإضافة إلى فيلمى هوارد هوكس "تربية طفل" (١٩٣٨) و"الفتاة مساعدته" (١٩٤٠)، هي من بين الأفلام الجيدة من هذا النمط. وفي تركيز هذه الأفلام على العلاقة الرومانسية المحفوفة بالمخاطر لكنها تنجح فى النهاية، فإنها تشبه الأفلام الموسيقية لفريد أسنير وجينجر روجرز فى وسط الثلاثينيات، مثل "قبة عالية" (١٩٣٥)، و"زمن رقصة السوينج" (١٩٣٦)، و"هيا نرقص" (١٩٣٧)، والتي حلت محل أفلام فرق الاستعراضات الموسيقية التي كانت شائعة فى بداية الثلاثينيات. وكل هذه الأنماط الوليدة - أفلام الجريمة عن مسئول فرض القانون، وكوميديا الاسكروبول، والأفلام الموسيقية الرومانسية - تصور نقّة أكبر فى النظام السائد مما كانت تصوره الأنماط الفيلمية الجماهيرية فى بداية الثلاثينيات.

ومن التحولات الأخرى التى أتت بعد تأسيس إدارة ميثاق الإنتاج (والتحسن التدريجى فى الظروف الاقتصادية)، الانتقال إلى "أفلام البرستيج" الأكثر كلفة. كانت هذه الأفلام مكلفة فى صنعها، لكنها كانت أكثر ظهوراً على قائمة مجلة "قارايتى" باعتبارها من بين قائمة أكثر عشرة أفلام من

ناحية الإيرادات في النصف الأخير من عقد الثلاثينيات. وتشمل أفلام "البرستيج تنويعاً من أنماط القصص المختلفة، لكنها تتضمن اقتباسات عن كلاسيكيات أدبية وروايات من النوع الأكثر مبيعاً، وقصص المغامرات والمبارزات، وقصص سيرة الحياة حول أناس مشهورين. وتتضمن المجموعة الأولى اقتباسات سينمائية عن مسرحيات شكسبير، مثل "حلم ليلة منتصف صيف" (١٩٣٥) و"روميو وجولييت" (١٩٣٦)، واقتباسات عن روايات من القرن التاسع عشر مثل "ديفيد كوبرفيلد"، و"قصة مدينتين" و"أنا كارينينا" (كلها في عام ١٩٣٥)، واقتباسات عن روايات من القرن العشرين مثل "المخبر" و"تمرد على السفينة باونتي" (كلاهما في عام ١٩٣٥)، و"أنطوني أديرس" (١٩٣٦)، و"الأفق المفقود" و"الأرض الطيبة" (كلاهما في عام ١٩٣٧)، والفيلم ذى النجاح الفائق "ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، والفيلم الذى نال إطراء نقدياً "عناقيد الغضب" (١٩٤٠). وظهرت أفلام المغامرات التاريخية الناجحة مع "كابتن بلاد" (١٩٣٥) و"أنطوني أديرس" (١٩٣٦)، ووصلت إلى الذروة مع "مغامرات روبن هود" (١٩٣٨). وصورت أفلام سيرة الحياة شخصيات مختلفة مثل جيسى جيمس، وألكساندر جراهام بيل، وتوماس أديسون، لكن مجموعة منها نالت نجاحاً خاصاً هي ثلاثة أفلام من بطولة بول موني (١٨٩٥-١٩٦٧): "قصة لوى باستير" (١٩٣٦)، و"حياة إميل زولا" (١٩٣٧)، و"يواريز" (١٩٣٩).

وكانت شهرة اثنين من الأطفال النجوم في منتصف وأواخر الثلاثينيات توحى بأن الأفلام الأمريكية كانت تلعب دوراً في إعادة تماسك الثقافة الأمريكية، واستعادة الثقة في النظام، عندما بدأت البلاد تخرج من الكساد. ومنذ عام ١٩٣٥ حتى ١٩٣٨، وبفضل نجاح أفلام مثل "قصة الشعر الملتوية" (١٩٣٥) و"أصغر متمرده" (١٩٣٦)، كانت الطفلة شيرلى تيمبل

(ولدت عام ١٩٢٨) على قمة نجوم شباك التذاكر في الولايات المتحدة. ومنذ عام ١٩٣٩ حتى ١٩٤١، كان على قمة القائمة الطفل ميكى روني (ولد عام ١٩٢٠)، بطل سلسلة أفلام "أندى هاردى" من شركة "إم جى إم"، مثل "مدينة الأولاد" (١٩٣٨)، وأفلام موسيقية عن فرق تعد لاستعراض مثل "جماليات فى الجيش" (١٩٣٩). وفى الحاليتين أظهر الطفلان النجمان حيوية ومرونة، وروحًا معنوية عالية فى التغلب على كل العقبات التى تواجهها.

وعندما كانت الولايات المتحدة تدخل إلى أواخر الثلاثينيات، أظهرت هوليوود - مثل الثقافة الأمريكية ككل - اهتمامًا متجددًا بإعادة تحديد وتعريف التقاليد والقيم القومية. وقد ظهرت هذه النزعة فى جانب منها بسبب الاستجابة ورد الفعل تجاه التهديد العالمى المتزايد للفاشية فى ألمانيا وإيطاليا. وأصبحت منطقة لوس أنجلوس - التى أصبحت مأوى للمهاجرين البارزين من ألمانيا - مركزًا للنشاطات المضادة للفاشية فى الولايات المتحدة، تحت قيادة مجموعات مثل "رابطة هوليوود المضادة للنازية". واشتركت الأفلام هنا فى الاستكشاف للتقاليد القومية ونقد الفاشية، سواء فى الداخل والخارج. وقام فيلم "غضب" (١٩٣٧) من إخراج فريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦) باستكشاف العالم النفسى للغوغاء الذى أدى لممارسات الشنق بدون محاكمات. وصنع فيلمًا كابرًا "مستر سميث يذهب إلى المدينة" (١٩٣٩) و"قابل جون دو" (١٩٤١) مواجهة بين بطل أمريكى نموذجى وخصم شرير كان ثراؤه وسلطته وطموحه تهدد بتقويض النظام الديمقراطى. كما كان المكان والزمان التاريخيان فى أفلام مثل "مستر لينكولن الشاب"، و"طبول عبر قبائل الموهاوك"، و"ذهب مع الريح" (كلها فى عام ١٩٣٩)، محورين لخيوطها السردية. وعادت إلى الظهور أفلام الويسترن حرف (أ) فى أواخر الثلاثينيات، مثل "دودج سيتى"، و"يونيون باسيفيك"، و"عربة السفر" (كلها فى

عام ١٩٣٩)، وساهمت أيضاً في صالح التقاليد الوطنية الأمريكية. ومن الأفلام المهمة في نهاية تلك الفترة "عناقيد الغضب" (١٩٤٠) الذي يصور تحول عائلة "جود" إلى ضحايا بسبب القحط والنظام الاقتصادي القاسي، والفيلم الجريء الانتقادي لأحد الأساطين الأمريكيين "المواطن كين" (١٩٤١) لأورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥). وبرغم أن إدارة ميثاق الإنتاج كانت لا تشجع السينمائيين على صنع أفلام تنتقد الأمم الأخرى - وكان ذلك راجعاً في جانب منه للضرر التجاري الذي سوف يحدث بسبب عدم توزيع الأفلام في هذه البلدان - فقد ظهرت تدريجياً أفلام مضادة للنازية حتى قبل أن تعلن الولايات المتحدة الحرب في ديسمبر ١٩٤١، ومن هذه الأفلام "اعترافات جاسوس نازي" (١٩٣٩)، وهجوم شارلي شابلن الهجائي الساخر على الفاشية في "الديكتاتور العظيم" (١٩٤٠).

وبدراسة الأفلام الأمريكية خلال فترة الكساد بنظرة شاملة تماماً، نجد أن هناك دافعين واضحين، الأول هو دافع جمالي يخص الأفلام كترفيه، وقد أسس نفسه بقوة خلال العشرينيات، ويؤكد على أن الأفلام يجب أن تساعد المتفرجين على الهروب من مشكلاتهم لساعتين من الزمن، فقد دفع السينمائيين للإقرار بالواقع الاجتماعي المعاصر والاشتباك معه. وبرغم أن هذا الدافع الأخير لم يصبح سائداً قط، بسبب اهتمام صناعة السينما الدائم - في جانب من الأمر - بالإمكانية التجارية في شباك التذاكر، فإنه أدى إلى بعض أكثر الأفلام قوة في هوليوود ما قبل ميثاق الإنتاج وإلى أكثر الأفلام التي نالت تقديراً نقدياً ومناقشة على نطاق واسع في نهاية هذا العقد. ومع دخول الولايات المتحدة إلى الحرب في ديسمبر ١٩٤١، كانت صناعة السينما قد خرجت رسمياً من الكساد، ودخلت مرحلة جديدة.

انظر أيضاً:

"أفلام رجال العصابات"، "النزعة الشعبوية"، "كوميديا الاسكروبول".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Balio, Tino. *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. History of the American Cinema. New York: Scribner, 1993.
- Bergman, Andrew. *We're in the Money: Depression America and Its Films*. New York: Harper and Row, 1971.
- Doherty, Thomas Patrick. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Giovacchini, Saverio. *Hollywood Modernism: Film and Politics in the Age of the New Deal*. Philadelphia: Temple University Press, 2001.
- Gomery, Douglas. *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- Jacobs, Lea. *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*. Wisconsin Studies in Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.
- Maltby, Richard. "The Production Code and the Hays Office." In *The Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, edited by Tino Balio, 37-72. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Sarris, Andrew. "The Sex Comedy Without Sex." *American Film* 3 (March 1978): 8-15.
- Schatz, Thomas. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon, 1988.
- Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Social History of American Movies*. New York: Random House, 1975.

Charles J. Maland

كتب هذا الفصل: تشارلز جيه مالاند

بارى لورنتز

(ولد باسم ليونارد ماكتاجارت لورنتز،
كلاركسبيرج، فيرجينيا الغربية، ١١ ديسمبر
١٩٠٥، توفي في ٤ مارس ١٩٩٢).

كان بارى لورنتز أهم من صنعوا ودافعوا عن الأفلام التسجيلية التى
تملوا الحكومة فى الولايات المتحدة خلال فترة الكساد الكبير. بعد دراسته
الصحافة فى جامعة فيرجينيا الغربية، انتقل لورنتز إلى نيويورك فى عام
١٩٢٥، وأخذ لنفسه الاسم الأول لأبيه، بارى. ومن عام ١٩٢٧ حتى ١٩٣٢
كتب مقالات نقدية عن الأفلام فى مجلة "جاذج"، وبعد ذلك استمر فى كتابة
المقالات والدراسات لعدد من الإصدارات طوال بقية العقد، وقد تم جمع
بعض هذه المقالات فى كتاب "لورنتز عن السينما" (١٩٧٥).

وفى عام ١٩٣٤ قام لورنتز بنشر كتاب "عام روزفلت: ١٩٣٣" الذى
يضم صوراً فوتوغرافية مع تعليقات مكتوبة تسعى إلى إضفاء نزعة درامية
على فترة الكساد، ثم مولد السياسة الاقتصادية لمعالجة آثاره. وكان لورنتز
فى الأصل يأمل فى أن يصنع فيلماً، لكنه لم يستطع أن يجمع التمويل
الضرورى، لكن فى يونيو ١٩٣٥ قام ريكسفورد تاجويل، مدير إدارة إعادة
التوطين الأمريكية، بالتعاقد معه لصنع أفلام حول محنة الفلاحين خلال فترة
الكساد، وركز الفيلم الأول على منطقة "داست باول" كثيرة الجفاف، وصنعه

لورنتز بميزانية أقل من ٢٠ ألف دولار، وحمل اسم "المحراث الذى شق السهول" (١٩٣٦)، وفيه يظهر كيف أن القحط، والعواصف الترابية، وانهيار الأسواق، أدى إلى هجرة فلاحى "السهول الكبرى"، وانتهى الفيلم إلى خطة الحكومة حول إعادة التوطين وإصلاح التربة. وبرغم حصول الفيلم بشكل عام على مديح نقدى إيجابى، فقد تسببت هوليوود فى مصاعب أمام لورنتز، وجعلت من الصعب عليه الحصول على لقطات أرشيفية، كما شجعت دور العرض على عدم عرض فيلم ممول حكوميًا يمكن أن ينافس جرائدها السينمائية. وكان فيلم لورنتز الثانى هو "النهر" (١٩٣٨)، الذى يصور لقطات لفيضانات مدمرة فى بدايات عام ١٩٣٧، لكى يؤكد على مشكلات الفيضان، وتآكل التربة، والفقر، فى وديان المسيسيبي وتينيسى، وي طرح كيف أن تأسيس "سلطة وادى تينيسى" واجه هذه المشكلات من خلال التحكم فى الفيضان، وإدخال الكهرباء، والحفاظ على البيئة. وتمتع فيلم "النهر" بمقالات نقدية أكثر إيجابية من "المحراث"، وبتوزيع أوسع، وحصل على جائزة أفضل فيلم تسجيلى من مهرجان فينيسيا السينمائى عام ١٩٣٨، حتى إنه فاز على فيلم لينى ريفنشال "أوليمبيا".

وفى هذا العام قام الرئيس روزفلت بتعيين لورنتز مديرًا للخدمة السينمائية الأمريكية، ليشرف على فيلم يوريس إيفنز "السلطة والأرض" (١٩٤٠)، وفيلم روبرت فلاهرتى "الأرض" (١٩٤٠)، وصنع بنفسه فيلم "المعركة من أجل الحياة" (١٩٤٠) الذى يدور حول وفيات الرضع، وسوء التغذية، والأطفال الفقراء فى الولايات المتحدة. لكن موضوعه الانتقادى المثير للجدل أغضب العديد من رجال الكونجرس، وتم إلغاء "الخدمة السينمائية الأمريكية" عندما رفض الكونجرس تمويلها فى ربيع عام ١٩٤٠. وكان مشروع لورنتز التالى هو فيلم تسجيلى عن البطالة باسم "إيكو هومو"، لكنه لم يستطع صنعه قط.

مشاهدات مقترحة:

"المحراث الذي شق السهول" (١٩٣٦)، "النهر" (١٩٣٨)، "المعركة من أجل الحياة" (١٩٤٠).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Lorentz, Pare. *FDR's Moviemaker: Memoirs and Scripts*. Reno: University of Nevada Press, 1992.

———. *Lorentz on Film: Movies 1927-1941*. New York: Hopkinson and Blake, 1975.

Snyder, Robert L. *Pare Lorentz and the Documentary Film*. 2nd ed. Reno: University of Nevada Press, 1993. The original edition was published in 1968.

Charles J. Maland

تشارلز جيه مالاند

اليونان "Greece"

يتداخل تاريخ السينما اليونانية كثيرًا مع التاريخ المعقد لليونان في القرن العشرين. لقد كان ما يشكل اليونان بشكل شرعي في الجزء الأول من القرن ما يزال أمرًا غير مستقر، وكان الملايين من اليونانيين ثقافيًا يعيشون تحت حكم الإمبراطورية العثمانية، وإيطاليا، وبريطانيا، وأمم أخرى حكمت المناطق الرئيسية في اليونان والعديد من الجزر اليونانية. وتظل إشكاليات من هو اليوناني، وما هو اليوناني، تحديثًا دائمًا أمام السينما اليونانية.

السنوات الأولى

عندما وصلت "الصور المتحركة" إلى اليونان في عام ١٨٩٧، كانت الأفلام ذات البكرة الواحدة أو البكرتين يتم تقديمها عادة كفضول في عروض المنوعات أو نمر الكرنفالات. وتضمنت هذه الواردات الأجنبية الأعمال الرائدة لسينمائيين مثل جورج ميليس (١٨٦١-١٩٣٨)، والأخوين أوجست (١٨٦٢-١٩٥٤) ولوى (١٨٦٤-١٩٤٨) لومبير. وأول فيلم يوناني معروف هو "تساء تغزلن" أو "الغازلات" (١٩٠٥)، الذي صنعه الأخوان ماناكيا (ياناكيس ١٨٧٩-١٩٥٤، وميلتوس ١٨٨١-١٩٦٤)، اللذان سوف تكون هويتها وأهميتهما موضوعًا لفيلم "نظرة أوليس" (١٩٩٥) من إخراج ثيو أنجليوبولوس (ولد عام ١٩٣٥). وبعد عام من فيلم "الغازلات"، بدأت تقاليد فيلم "الجريدة" اليوناني في التشكل - وهو مزيج من لقطات الجريدة السينمائية

الأصيلة مع عناصر تسجيلية أكثر شكلية - وذلك مع الاحتفال بالألعاب الأولمبية في ذلك العام. وفي عام ١٩٠٧ ظهرت جريدة سينمائية ثانية كانت الأولى التي تحمل عنواناً هو "مهرجان الملك جورج الأول"، والتي احتفت بفضائل هذا الملك اليوناني. وافتتحت دور العرض السينمائية الأولى في سميرونا وأثينا آنذاك، وأسس الممثل سبيروس ديميتريكابولوس شركة "أفلام أثينا" في عام ١٩١٠، وبدأ في صنع أفلام كوميدية قصيرة، وأفلام تسجيلية تصور المواقع الأثرية.

وكان أول فيلم روائي طويل يوناني هو "جولفو" الذي عرض في عام ١٩١٥، وهو يعتمد على مسرحية رعوية، في نوع من قصة روميو وجولييت في مكان جبلي يوناني. ثم ظهرت بعد ذلك بفترة قصيرة ثلاثة أفلام روائية طويلة، لكن الجمهور كان مفتوناً أكثر بأفلام الجريدة التي تتناول الحرب في البلقان في عامي ١٩١٢ و ١٩١٣، ثم الحرب العالمية الأولى. وتحتوي هذه الأفلام اليونانية على اللقطات التي مازال باقية لأحداث مثل حريق سميرونا في عام ١٩٢٢. ولم يؤد "جولفو" إلى تأثير سريع، لكن القصة الرومانسية الجبلية أصبحت فيما بعد نمطاً جماهيرياً، وفي عام ١٩٣٢ أعيد صنع فيلم "جولفو" كأول فيلم ناطق يوناني. وفي عام ١٩٥٥ سوف تكون هناك ثلاث إعادات صنع أخرى، إحداها حققت نجاحاً تجارياً هائلاً، وفي عام ١٩٧٥ سوف يقدم المسرحية كتيمة رئيسية في فيلمه "الممثلون الجوالون".

وبدأت السينما اليونانية في اكتساب جمهور أكثر استقراراً مع سلسلة من أفلام كوميدية صنعت في بداية العشرينيات. وقدم الممثلون الكوميديون اليونانيون في العادة شخصيات تشبه الشخصيات المرتبطة بالسينما الأمريكية، مثل تشارلي شابلن وروسكو "قاتي" أرباكيل (البدين - المترجم).

وكان أول فيلم روائى طويل يونانى يحقق نجاحاً تجارياً هو "طفل القدر" (١٩٢٥)، وهو ميلودراما تدور فى المدينة، وسرعان ما بدأت تتشكل أسس صناعة قابلة للحياة مع تأسيس "داج فيلم" فى عام ١٩٢٧، وأنتجت ثلاثون فيلماً روائياً طويلاً بين عام ١٩٢٥ و ١٩٣٥ بواسطة شركات إنتاج مقرها أثينا، وباتراس، وثيسالونيكي. وحقق بعض الأفلام حوالى أربعين ألف متفرج، وبدأ مفهوم نجم السينما فى السيطرة. وظهر فيلم "دافنى وكلوى" (١٩٣١)، وهو فيلم رومانسى حيث البطلة البالغة تظهر عادية خلال مشهد استحمام، وقد يكون ذلك هو المشهد الأول فى السينما، حيث إنه يسبق مشهداً عارياً طوله عشر دقائق قدم هيدى لامار فى فيلم "نشوة" (١٩٣٣).

وبرغم النجاح المحدود للأفلام اليونانية، فقد استمر إنتاجها وعرضها خلال العشرينيات والثلاثينيات أسيراً للأحداث السياسية. وبين عامى ١٩٢٤ و ١٩٢٨ كان هناك أحد عشر انقلاباً، وثلاثة انتخابات عامة وما لا يقل عن عشرة رؤساء وزراء. ثم جاءت فترة مستقرة نسبياً خلال حكم إيليوثيريوس فينزيلوس (١٩٢٨-١٩٣٢)، تبعها العديد من الانقلابات العسكرية، كان خاتمها هو ديكتاتورية الجنرال ميتاكساس (١٩٣٦-١٩٤١). وحدث المزيد من الاضطرابات الاجتماعية بسبب استيعاب ١,٥ مليون لاجئ من آسيا الصغرى فى السكان الذين يقلون عن ١٠ ملايين نسمة. وفى هذا المناخ ظل الإنتاج مغامرة محفوفة بالمخاطر، كما أن عمليات التحييض والطبع كانت تتم فى الخارج.

وخلال احتلال اليونان فى الحرب العالمية الثانية، قاطع اليونانيون الأفلام الألمانية والإيطالية (التي فيما يبدو أنها كانت الوحيدة المتاحة آنذاك - المترجم)، لكن عندما قام فيلوبومين فينوس (١٩٠٨-١٩٧٧) - الذى كان قد

أنتج وأخرج فيلم "أغنية الفراق" (١٩٣٩) - بصنع الفيلم الناطق باللغة اليونانية "صوت القلب" (١٩٤٣)، جذب الفيلم جمهوراً يزيد على ١٠٢ ألفاً، وكان ذلك دليلاً على التأكيد على الهوية الهيلينية خلال فترة الاحتلال، التي تسبب في موت عشرة في المائة من السكان. وصُنعت خمسة أفلام أخرى خلال فترة الاحتلال، لكن الإنتاج توقف عندما تم القبض على فينوس وآخرين على أيدي الألمان، للاشتراك في المقاومة. وعاش فينوس بعدها وأصبح منتجاً مهماً للأفلام اليونانية لما يقرب من عقدين من الزمن.

ومنذ نهاية الاحتلال حتى أواخر الستينيات، تشكلت صناعة السينما اليونانية على نموذج نظام الاستوديو الهوليوودي، وأنتجت ما يزيد على ألف فيلم. وبرغم أن السينما اليونانية تتوجه إلى مجموعة لغوية صغيرة، فإنها قدمت في تلك الفترة مخرجين وممثلين مثل ميلينا ميركوري (١٩٢٠-١٩٩٤)، ومايكل كاكويانيس (ولد عام ١٩٢٢)، وإيرين باباس (ولدت عام ١٩٢٦)، الذين اكتسبوا شهرة عالمية، كما كسبت السينما اليونانية جمهوراً عالمياً لموسيقيين مثل مانوس هاجيداكيس، وميكيس ثيودوراكيس، بالإضافة إلى نجوم قوميين مثل جورج فونداس (ولد عام ١٩٢٤) في مجال الميلودراما، وأليكي فوجوالكي (١٩٣٤-١٩٩٦) في مجال الأفلام الموسيقية، وثاناسيس فينجوس (ولد عام ١٩٢٧) في مجال الكوميديا.

وخلال فترة ما بعد الحرب، استخدمت حكومة اليونان عددًا من الوسائل لتشجيع عدم الانشقاق السياسي في الفنون. وبينما كان الجانب الأكبر من صناعة السينما قانعاً بصنع الأفلام الموسيقية، والكوميديا، والميلودراما، والتي تجذب الجماهير دون أن تثير أي انتقاد سياسي، فإن عددًا من السينمائيين على حافة الصناعة استخدموا خطابًا غير مباشر لتحدي الوضع

السياسى السائد. وعلى سبيل المثال، فإن فيلم "مدينة مسحورة" (١٩٥٤) يستخدم شكل الفيلم البوليسى لى يتناول قضايا مهاجرى عام ١٩٢٢ وعالم الفقراء فى أثينا، كما أن فيلم "ستىلا" (١٩٥٥) احتفى بالمثل النسوية التى تتبناها الطبقة العاملة وموسيقاها، واستخدم فيلم "وحش أثينا" (١٩٥٦) نيمة الهوية المغلوطة لانتقاد المجتمع، وفيلم "الفتاة ذات الثوب الأسود" (١٩٥٦) عالج التوترات بين قيم اليونان الريفية والمدينية، من خلال تصوير أسر لفنانين وصيادين ونساء قرويات.

السينما اليونانية الجديدة

جاء دخول التلفزيون فى منتصف الستينيات فى وقت قيام انقلاب عسكرى فى ٢١ أبريل ١٩٦٧، ولم تكن الأفلام التى تزدد فى تفاهتها، ويصنعها نظام الاستوديو، جذابة بما يكفى لى تنافس هذا الوسيط الجديد، والرقابة الصارمة التى فرضها العسكريون وجعلت أى أفلام ذات بعد اجتماعى لا تجد طريقها للعرض على الشاشات اليونانية. وانفجر نظام الاستوديو من داخله، وظلت المجموعة الوحيدة التى تصنع الأفلام فى اليونان مؤلفة من مجموعة تعد على أصابع اليد الواحدة من المخرجين المؤلفين الشبان، الذين كانوا يرغبون فى أن تمضى السينما اليونانية فى اتجاه مختلف تمامًا. وأعلن هؤلاء بوضوح - وبفضاضة أحياناً - عن رفضهم للفن الذى يتملق الجماهير ويصنعه نظام الاستوديو، وتأييدهم لسينما مفرطة فى حداثيتها يدفعها سينمائيون مؤلفون. وبرغم أن هذه المجموعة بدأت فى صنع الأفلام تحت الحكم العسكرى، فإن حركتهم ازدهرت فى السنوات العشر التالية لصيف عام ١٩٧٤ حين سقط هذا الحكم.

وما أصبح معروفًا باسم السينما اليونانية الجديدة كانت ملتزمة بشكل عام بجماليات حدائية ترفض نظام النجوم، والمونتاج، والسرد ذا الثلاثة فصول، والمعايير الهوليوودية الأخرى المرتبطة بالسينما الجماهيرية. كما أن العديد من المخرجين المؤلفين الجدد كان لهم توجه يسارى، وكانوا معجبين بدرجة كبيرة بالواقعية الجديدة الإيطالية. وكانت المشكلة الدائمة بالنسبة لهم هى أن مواقفهم السياسية تفرض عليهم البحث عن الجماهير العريضة، بينما كانت جمالياتهم تقصى هذه الجماهير بعيدًا. وكان أكثرهم نجاحًا فى حل هذا التناقض بين الشكل والمضمون بانتيليس فولجاريس (ولد عام ١٩٤٠) وثيو أنجلوبولوس. ظل فولجاريس قريبًا من النموذج الواقعى الجديد فى أفلامه التى أثبتت أنها الأكثر نجاحًا، مثل "خطوبة أنا" (١٩٧٢)، و"سنوات الصخر" (١٩٨٥)، و"إنه طريق طويل" (١٩٩٥). أما أنجلوبولوس فقد كان من ناحية أخرى يمضى فى تجربة جمالية بعد الأخرى، وحقق الجماهيرية العريضة فى اليونان، بالإضافة إلى الإطراء النقدى العالمى مع فيلمه "الممثلون الجوالون"، وهو فيلم يعيد كتابة التاريخ السياسى اليونانى من منظور يسارى.

وعولجت المشكلات الاجتماعية اليونانية فى أفلام تعبيرية أخاذة، مثل فيلم نيكوس باباتاكيس (ولد عام ١٩١٨) "ثانوس وديسينا" (١٩٦٨)، كما أن اهتمامات مماثلة عولجت على نحو سرىالى فى فيلم نيكوس بانايوتوبولوس "كسالى الوادى الخصيب" (١٩٧٨). وخلق يورجوس (جورج) كاتا كوزينوس فى فيلم "ملاك" (١٩٨٢) إحساسًا بتيّمات جنسية مثلية صريحة، بالإضافة إلى أن فيلم تونيا ماركيتاكي (ولدت عام ١٩٤٢) "ثمن الحب" (١٩٨٤) وضع نموذجًا سينمائيًا جديدًا للنزعة النسوية اليونانية مع قصة رومانسية تاريخية تدور فى بداية القرن العشرين. لكن مجموعة سينمائيى السينما الجديدة اليونانية فشلت بشكل عام فى تحقيق الجودة المتسقة التى حققها كل من فولجاريس وأنجلوبولوس.

وظهرت قوة مهمة جديدة فى السينما اليونانية فى عام ١٩٨١، عندما قدمت الحكومة مساعدة كبيرة من خلال تأسيس "المركز السينمائى اليونانى" لى يقدم الدعم والترويج للسينما اليونانية. وبعد عشر سنوات، عقد المهرجان السينمائى القومى السنوى فى سالونيكى حيث أصبح مهرجان سالونيكى الدولى قائماً منذ عام ١٩٦٠. وبينما ظل الإنتاج القومى هو العنصر الأكبر فى المهرجان، فإن الثقافة السينمائية اليونانية الأوسع قد غذاها التقديم السنوى لمئات الأفلام الأجنبية وعشرات السينمائيين الأجانب. وحقق المهرجان رسالته باعتباره ترويجاً للسينما الفنية وليس السينما التجارية، وكان من بين أولوياته إتاحة مساحة قيمة للسينمائيين من دول البلقان، والمخرجين الجدد، والعديد من صناعات السينما الإقليمية.

وبرغم أن الإنتاج المشترك مع بلدان أخرى أصبح شائعاً منذ التسعينيات، فإن السينما اليونانية الجديدة فقدت قوة دفعها. وكانت مبالغات المخرجين، وغرائبيتهم، وخصائصهم الشاذة عن المألوف، تعتبر أسلوباً ورؤية شخصية، لذلك بدأ الجمهور القومى فى تجاهل الأفلام الناطقة باليونانية. وبينما ظلت الأفلام الأمريكية تجذب ما يزيد على نصف مليون متفرج، وتستحوذ على ٨٥ فى المائة من دور العرض، فإن الأفلام اليونانية كانت تجذب أقل من عشرة آلاف متفرج، وأى فيلم يزيد عن ذلك يعتبر ناجحاً.

ومن التطورات غير المتوقعة عرض أفلام الأستوديو القديمة على شاشات التليفزيون بانتظام، وحقت جاذبية هائلة لجيل لم يكن حتى مولوداً عندما صنعت هذه الأفلام. وعندما اقترب القرن العشرون من نهايته، بدأ جيل جديد من السينمائيين فى مواجهة الاقتصاد السياسى لعالم السينما اليونانية، بالتوجه إلى الجمهور العريض بأفلام ذات إنتاج مستقل تستخدم

تقنية جديدة منخفضة التكاليف. ومن هذه الأفلام "قصة بلا ميزانية" (١٩٩٨) من إخراج رينوس هارالامبيديس، و"شبق البقرة" (١٩٩٦) من إخراج أولجا ماليا، وهى أفلام تتناول مشكلات جيل معاصر، وتشد الخيال الجماهيرى بأشكال قريبة الشبه بالسينما المستقلة الأمريكية فى الخمسينيات. أما فيلم "هجوم العملاق موساكا" (٢٠٠٠)، فهو تقليد ساخر من أفلام الخيال العلمى، وينتقد وسائل الإعلام الجماهيرية اليونانية، مع مضمون مضحك حول الشذوذ الجنسى، وقد وصل الفيلم إلى أبعد من اليونان ووجد جمهوراً عالمياً من أصحاب الثقافات الخاصة. وحتى أنجلوبولوس أصبح أكثر تقليدية قليلاً عندما اختار نجومًا عالميين، وقام بتقصير طول أفلامه إلى أزمئة العرض المعتادة، وفيلم "أربع مواسم للقانون" (١٩٩٩) من إخراج ديموس أفديليوديس، نجح فى إعادة الحيوية إلى بعض عناصر أفلام الاستوديو الكوميديّة. ومع ذلك النجاح الهائل المفاجئ فى أواخر التسعينيات كان لفيلم "جنس آمن" (١٩٩٩)، وهو فيلم بورنو ناعم قفز ليحقق ما يزيد على مليون متفرج، وكان عامل جاذبيته هو استخدامه لممثلين من مسلسلات كوميديا الموقف اليونانية فى مواقف جنسية مجانية. وبينما استتكر النقاد - ومعهم الحق - سوقية هذا الفيلم، فإنه أعاد الجمهور للأفلام الناطقة باليونانية، التى بدأت منذ ذلك الحين تجذب ما يزيد على مائة ألف متفرج للفيلم.

وخلال الأعوام الأولى من القرن الواحد والعشرين، تناولت السينما اليونانية فى الأغلب مشكلات الهوية الثقافية المرتبطة بأوروبا الجديدة، خاصة التدفق غير المسبوق للاجئين الذين يهربون من الدولة المنهارة فى المنطقة. وكان فيلم "لمسة نوابل" (٢٠٠٣) من إخراج تاسوس بولميتيس (ولد عام ١٩٥٧) قد حقق نجاحاً، وهو يتناول طرد اليونانيين من استانبول خلال

الخمسينيات. وفي العام التالي قدم فولجارس فيلم "عرانس" (٢٠٠٤) الذي يدور حول مجموعة من عرائس الصور اللاتى هاجرن إلى أمريكا فى عام ١٩٢٢، وحقق هذان الفيلمان جماهيرية كبيرة، حيث زاد جمهور كل منهما على مليون تذكرة. وتناول أنجلوبولوس تيمة ذات علاقة فى ثلاثية سعت إلى أن تعكس تاريخ أوروبا طوال القرن العشرين بالتركيز على تاريخ اليونانيين. وكان الفيلم الأول من هذه الثلاثية "المروج الباكية" (٢٠٠٤) يبدأ باليونانيين من منطقة البحر الأسود يهربون من الثورة البلشفية، ليستمر الفيلم حتى نهاية الحرب الأهلية اليونانية فى عام ١٩٤٩.

وهناك عنصر جديد فى السينما اليونانية فى القرن الواحد والعشرين، وهو مجموعة النساء اللاتى أثرن اهتمامات نسوية فى هذا الشكل الفنى الذى سيطر عليه فى الأغلب المخرجون من الرجال لفترة طويلة. ومن الأفلام التى فازت بجوائز "الإسكندرية" (٢٠٠١) من إخراج ماريو إيليو، "فكر فى الأمر جيداً" (٢٠٠٢) من إخراج كاترينا إيفانجلو، "وداعات قاسية: أبى" (٢٠٠٢) من إخراج بينى بانايوتوبولو، "قريب، قريب جداً" (٢٠٠٢) من إخراج ستىلا ثيودوراكي. ووصلت نساء أخريات إلى مقدمة ساحة السينما الطليعية والتسجيلية. وقدمت لوسيا ريكاكى (ولدت عام ١٩٦١) نظرة نادرة إلى مجتمع الصم فى اليونان بفيلمها "كلمات الصمت" (٢٠٠٢)، كما عالجت ليديا كاراس تيمات بيئية فى "صوت بحر إيجه" (٢٠٠٤).

ووسط هذه النزعات الحيوية، ظل مثال سينما المؤلف القديم محتفظاً بمكانه، مقاوماً باستمرار أى تفكير فى السينما كفن أو مشروع جماعى، وكل الأشكال السردية التقليدية. لكن كلاً من السينمائيين القدامى والجدد مستمرون فى محاولة الوصول إلى الجمهور العريض فى اليونان وخارجها، وهم

يبحثون عن أشكال تدمج ترفعُ وفنية النموذج الخاص بسينما المؤلف مع نزعة شعبية تنتمي إلى أفضل أفلام عصر الاستوديو.

انظر أيضاً:

"سينما الفن"، "السينما القومية".

مزيد من القراءات :

FURTHER READING

- Bacoyannopoulos, Yannis, and Andreas Tyros, eds.
Cinemmythology: A Retrospective of Greek Film. Athens: Greek Film Centre, 1993.
- Constantinidiis, Stratos E., ed. *Journal of Modern Greek Studies: Greek Film—A Special Issue* 18, no. 1 (May 2000).
- Georgakas, Dan, and Andrew Horton, eds. *Film Criticism* 27, no. 2 (Winter 2002–2003). (Special issue on Greek cinema.)
- Kaliotimos, Dimitris. *The Greek Filmography: 1914 through 1946*. Jefferson, NC: McFarland, 1999.

Dan Georgakas

كتب هذا الفصل: دان جيورجاكاس

ثيو أنجلوبولوس

(ولد باسم ثيودوروس أنجلوبولوس، أثينا، اليونان،
فى ٢٧ أبريل ١٩٣٥).

ثيو أنجلوبولوس هو أهم سينمائى فى تاريخ السينما اليونانية. وعلى عكس الطليعيين الذى يرفضون السياسة، واليساريين الذين يوائمون الأنماط الفيلمية الجماهيرية، كان أنجلوبولوس يصر على أن يكون له تأثير ثورى، سواء على مستوى الشكل والمضمون، وأن يتحدى المواضعات التقليدية. وبصمته الفنية تتمثل فى إيقاع بطئ ولقطات مستمرة يمكن أن تستمر لعدة دقائق. وفيلمه ذو الأربع ساعات "الممثلون الجوالون" (١٩٧٥) - الذى يظهر فى معظم قوائم أعظم أفلام القرن العشرين - يستخدم أقل من مائة لقطة، لكى يستكشف تاريخ اليونان فى منتصف القرن. كما يعشق أنجلوبولوس التلاعب بالزمن، وهو أحياناً يعود به إلى الوراء وإلى الأمام داخل اللقطة الواحدة. وأفلامه تتضمن فى الأغلب مناطق مئة تدعو المتفرج إلى أن يفكر فيما حدث تَوّاً على الشاشة. ومن بين تقنياته المفضلة المناظر التى بلا حركة، وقيام الممثلين بالمخاطبة المباشرة للكاميرا وقد تخلصوا من شخصياتهم السينمائية.

تلقى أنجلوبولوس تدريبه السينمائي في باريس، حيث عمل مع جان روش، وعند عودته إلى اليونان، عمل ناقدًا سينمائيًا لصحف يسارية. وكان أول أفلامه الروائية الطويلة هو "إعادة البناء" (١٩٦٨)، الذي يتناول جريمة قتل من خلال روايات متعددة بطريقة أكيرا كيروساوا في "راشومون" (١٩٥٠). وفي أفلام "أيام ٣٦" (١٩٧٢)، و"الصيدون" (١٩٧٧)، و"إسكندر الأكبر" (١٩٨٠)، قدم تاريخ اليونان من منظور يساري مضاد للسلطة. وفي أفلام "رحلة إلى كيثيرا" (١٩٨٤)، و"مربي النحل" (١٩٨٦)، و"منظر طبيعي في الضباب" (١٩٨٨)، وازن أنجلوبولوس بين القيم اليونانية التقليدية والقيم الوليدة في أوروبا الجديدة. وفي "خطوة المؤجلة لأبوقردان" (١٩٩١)، و"نظرة أوليس" (١٩٩٦)، و"الأبدية ويوم واحد" (١٩٩٨)، درس مشكلات الحدود القومية والهوية العرقية. ومعظم هذه الأفلام فازت بجوائز عالمية مهمة، وكان قمة ذلك جائزة السعفة الذهبية لفيلم "الأبدية ويوم واحد".

ومع بداية القرن الجديد، أعلن أنجلوبولوس عن المشروع الأكثر طموحًا في حياته الفنية، ثلاثية تعلق على تاريخ أوروبا في القرن العشرين من خلال منظور تجربة الأمة اليونانية، وأخبر الصحفيين: "أنا أتنفس بطريقة ملحمية، وهذا قدرى". وأول أفلام هذه الثلاثية هو "المروج الباكية" (٢٠٠٤)، الذي صنعه بالطريقة الشاملة لفيلمه السابق "الممثلون الجوالون"، ولكن مع قدر أكبر من تطور الشخصيات كما في "الأبدية ويوم واحد"، وهو يتناول النازحين من آسيا الصغرى في اليونان خلال نهاية الحرب الأهلية اليونانية في عام ١٩٤٩، وسوف يحمل الجزء الثاني من الثلاثية قصة الاتحاد السوفييتي.

مشاهدات مقترحة:

"إعادة البناء" (١٩٦٨)، "الممثلون الجوالون" (١٩٧٥)، "إسكندر الأكبر" (١٩٨٠)، "الأبدية ويوم واحد" (١٩٩٨)، "المروج الباكية" (٢٠٠٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Fainaru, Dan, ed. *Theo Angelopoulos: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

Georgakas, Dan. "A Reconsideration of Theodoros Angelopoulos's *Alexander the Great*." *Journal of Modern Greek Studies* 18, no. 1 (May 2000): 171-182.

Horton, Andrew. *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

———, ed. *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*. Westport, CT: Greenwood Press, 1997.

Dan Georgakas

دان جيورجاكاس

النقابات والاتحادات "Guilds and Unions"

تم تنظيم الاتحادات والنقابات العمالية في الصناعات السينمائية في العديد من البلدان، وهذه المنظمات تركز على أنواع معينة من العمال مثل الممثلين، والمخرجين، والعمال الفنيين، مثل "تحالف السينما الكندية"، و"قنانو التلفزيون والإذاعة" (ACTRA)، و"نقابة مخرجي بريطانيا العظمى" (DGB)، و"اتحاد موظفي الترفيه والمسرح الاستراليين" (ATAEA).

وفي التاريخ المبكر للسينما، كان العمال منظمين في اتحادات مهنية من مختلف الصناعات، مثل مسرح وصناعة الكهرباء. ثم تكونت الاتحادات والنقابات بشكل خاص لتنظيم العاملين في السينما، ومعظم هذه المجموعات العمالية ما تزال نشطة في صناعات السينما والتلفزيون. ومثل الاتحادات العمالية الأخرى، فإن منظمات العاملين في السينما تمثل أعضائها في التفاوض من أجل الأجور، والفوائد (المزايا) وظروف العمل، بالإضافة إلى تقديم مختلف الخدمات الأخرى. وأصبحت بعض النقابات مشتركة في التفاوض حول حقوق الملكية، وشروط ذكر الأسماء في العناوين على الشاشة، ومسائل أخرى. كما تشترك الاتحادات والنقابات في نشاطات سياسية من خلال تكوين جماعة ضغط أو في الحملات الانتخابية.

ومثل المنظمات العمالية الأخرى أيضاً، فإن الاتحادات والنقابات السينمائية تستمر في مواجهة التطورات السياسية والاقتصادية في المجتمع

بشكل عام، والصناعات السينمائية بشكل خاص. وعلى سبيل المثال، فإن التوسع العالمي في صناعة السينما خلال العقود القليلة الأخيرة من القرن العشرين كان له تأثيره على العاملين في السينما بطرق عديدة. وبينما كانت المنظمات العمالية السينمائية حول العالم تتطور ويتم تنظيمها بشكل مماثل لبعضها البعض، فإن تركيز هذا الفصل سوف يكون على اتحادات ونقابات الولايات المتحدة كنموذج، وبسبب الأهمية العالمية الحالية للأفلام والشركات الهوليوودية.

وإذا كانت الاتحادات والنقابات في صناعة السينما الأمريكية نشطة منذ بداية القرن العشرين، فإن المنظمات العمالية الأكثر تخصصًا مثل "نقابة ممثلي الشاشة" (SAG)، و"نقابة مخرجي أمريكا" (DAG)، ظهرت في الثلاثينيات خلال الفترة المتوترة لتنظيم العمل. وبرغم أن المجموعات العمالية السينمائية في أمريكا قد واجهت عدة تحديات من النزعة المضادة للشيوعية في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، فإن هذه المجموعات عاشت وامتدت لتشمل العاملين في التلفزيون في الخمسينيات والستينيات. واستمرت الاتحادات والنقابات المهنية في لعب دور مهم في صناعات الترفيه الأمريكي المعاصرة.

ويمثل العاملون في السينما الأمريكية قوة عمل شديدة المهارة والتخصص، لكن نسبة البطالة عالية. وعلى سبيل المثال، فإن التقديرات تشير إلى أن ٨٥ في المائة من الممثلين لا يعملون معظم الوقت. وهناك بعض السمات المتفردة أو غير العادية في العمل السينمائي أيضًا، فبعض العاملين - مثل الكتاب والمخرجين والممثلين - يشاركون في أرباح الأفلام من خلال تعاقدات على المشاركة في الأرباح، كما قد يصبح البعض هم

أنفسهم الذين يقومون بالتوظيف من خلال شركات إنتاجهم المستقلة، أو المشروعات التي يقومون فيها بوظيفة الإنتاج أو الإخراج. وعلى سبيل المثال، فإن بيللي كريستال عمل ممثلاً في "محتالو المدينة ٢: أسطورة ذهب كيرلي" (١٩٩٤)، لكنه كان أيضاً منتج الفيلم. وهناك أيضاً فروق قوية بين العاملين "فوق الخط" والعاملين "تحت الخط"، بما يستتبع ذلك من فروق بين منظمات العمل التي تمثل هذين النوعين من العمالة، فعمالة ما فوق الخط تتضمن العاملين "الإبداعيين" (الكاتب، المخرج، الممثلين)، بينما عمالة ما تحت الخط تشر إلى العمال "الفنيين" (عمال ومشغلي الكاميرا، المونتيرين، عمال الكهرباء، الخ). وتنظيم اتحادات صناعات الترفيه من خلال هذا التقسيم، بدلاً من تنظيم رأسى صناعى، هو الذى يمنع توحيد منظمات العمالة فى هذه الصناعات.

وبشكل عام، فإن إنتاج الأفلام يعتمد كثيراً على العمالة، بما يعنى أن جزءاً كبيراً يتم إنفاقه على العاملين (وليس على المواد الخام أو المعدات التي تدخل فى الصناعة - المترجم). وتكلفة المواهب الأساسية (خاصة الممثلين والممثلات) تشكل جزءاً مهماً من الميزانية فى أى فيلم هوليوودى. وفى العادة فإن عمالة فوق الخط تمثل ٥٠ فى المائة من ميزانية الإنتاج، وكانت من بين الأسباب الرئيسية للزيادة الكبيرة التي طرأت على تكلفة الأفلام الهوليوودية.

نقابات ما فوق الخط

تمثل "نقابة كتاب أمريكا" (WGA) المفاوضات الجماعية لكتاب الأفلام، والإذاعة، والكيبل، والوسائط التفاعلية، وصناعات الوسائط الجديدة. ويعود

تاريخ النقابة إلى عام ١٩١٢ عندما تأسست أولاً نقابة المؤلفين كاتحاد يحمي الكتاب، وتلى ذلك قيام كتاب الدراما بتشكيل نقابة الدراميين، وضمت جهودها إلى نقابة المؤلفين ليكونا "رابطة المؤلفين". وفي عام ١٩٢١ تشكلت نقابة كتاب الشاشة كفرع من رابطة المؤلفين، برغم أن المنظمة كانت أقرب إلى نادٍ منها إلى نقابة.

وأخيراً في عام ١٩٣٧ أصبحت نقابة كتاب الشاشة هي وكيل المفاوضات الجماعية لكل الكتاب في صناعة السينما. وفي الحقيقة أن المفاوضات الجماعية بدأت في عام ١٩٣٩، وكان أول تعاقد تم التفاوض عليه مع المنتجين السينمائيين في عام ١٩٤٢. وبدأ بناء تنظيمي مفتوح في عام ١٩٥٤، وهو يفصل بين "نقابة كتاب أمريكا غرباً" (WGAW) بمكاتب في لوس أنجلوس، عن "نقابة كتاب أمريكا شرقاً" (WGAE) في نيويورك.

وقد يكون من الصعب تحديد عدد الذين يزعمون أنهم كتاب سيناريو في هوليوود، لكن من الصعب أكثر تقدير عدد الكتاب في الصناعة الذين يكسبون عيشهم بالفعل من كتاباتهم. وطبقاً لنقابة كتاب أمريكا غرباً، تذكر التقارير أن هناك ٤٥٢٥ عضواً يكسبون عيشهم من الكتابة في عام ٢٠٠١، بينما هناك ٨٨٤١ عضواً دفعوا اشتراكات على الأقل في أحد أرباع هذا العالم. واعتماداً على هذه الأرقام، فإن النقابة تذكر في تقاريرها أن العمل بنسبة ٥١,٢ في المائة (أي أن النسبة الباقية تعاني من البطالة - المترجم). لكن ١٨٧٠ عضواً فقط من الذين يكسبون عيشهم يعتبرون كتاب "شاشة"، وتلقت هذه المجموعة إجمالاً قدره ٣٨٧,٨ مليون دولار في عام ٢٠٠١، كما تشير النقابة أيضاً إلى معدل استبدال عمال بين أعضائها بنسبة ٢٠ في المائة كل عام.

وبينما الحد الأدنى الذى يجب دفعه للكاتب لسيناريو أصلى يدور حول ٢٩٥٠٠ دولار فى عام ٢٠٠١، ففى العادة يتم التفاوض حول أرقام أعلى بكثير. كما يتلقى الكاتب أجورًا عن معالجات القصص، وكتابة المسودات الأولى، وإعادة الكتابة، وتنقيح (وتنظيم) السيناريوهات، وما إلى ذلك. ومن المكاسب المهمة الأخرى الأقساط المتأخرة وحقوق الملكية.

ومن المجالات الأخرى المهمة كثيرًا بالنسبة للكاتب، (وآخرين يدخلون فى عملية صنع الفيلم)، مسألة ظهور الأسماء فى العناوين على الشاشة، وترتيبها، ومكانها، وحجم الحروف، وفى مقدمة الفيلم أو نهايته، وفى إعلانات الفيلم. فالعناوين (التترات) مسألة حيوية للعديد من كتاب هوليوود، ليس فقط لتأثيرها على سمعتهم، ولكن لأن الامتيازات تعتمد عليها. وقد تكون هذه المسألة من نقاط التفاوض المهمة فى عقود التشغيل، وقد طورت النقابات قواعد مفصلة لها وقد تكون معقدة. وتتطلب قواعد "نقابة كتاب أمريكا" بشكل عام ٣٣ فى المائة اشتراكًا فى السيناريو من الكاتب الأول له، بينما يشارك الكاتب التالون فى ٥٠ فى المائة. لكن عندما يصبح مسئول تنفيذى فى المشروع كاتبًا تاليًا، يجب أن يشترك فى "أكثر من ٥٠ فى المائة" فى العناوين، أو إذا كان جزءًا من فريق فإنهم يشتركون فى "أكثر من ٦٠ فى المائة" من العناوين.

وتقوم "نقابة مخرجى أمريكا" بتمثيل المخرجين، ومديرى وحدات الإنتاج، والمخرجين المساعدين، والمنسقين الفنيين، وذلك سواء فى التلفزيون والسينما. وقد تشكلت النقابة فى عام ١٩٦٠ نتيجة اندماج "نقابة مخرجى الشاشة" و"نقابة مخرجى الإذاعة والتلفزيون"، وعضوية هذه النقابة وصلت إلى حوالى ١٣ ألفًا فى عام ٢٠٠٥.

وبينما يدير المنتج المشروع السينمائي الكلى، فإن المخرج مسئول عن الإنتاج، ويعتبر فى العادة هو "القوة الإبداعية الأساسية" فى صنع الفيلم. ويتحكم المخرج فى الأداء والحوار أمام الكاميرا، لذلك فهو مسئول عن تفسير مقاصد كاتب السيناريو والمنتج كما هى موضوعة فى السيناريو والتعبير عنها. وفى العادة يقوم المنتج باستئجار المخرج، برغم أن بعض المخرجين أصبحوا يقومون بدور مشابه لدور المنتج فى بعض الأفلام. ومن المثير للاهتمام أن معظم المخرجين يصنعون فيلمًا واحدًا، بينما عدد محدود فقط يصنع عشرة أفلام أو أكثر.

وتتفاوض "نقابة مخرجى أمريكا" على اتفاق أساسى لأعضائها، الذين يقومون بعد ذلك بترتيب عقود فردية مع المنتج أو الشركة المنتجة بشروط قابلة للتطبيق على فيلم محدد. وتتضمن اتفاقات المخرج شروط التشغيل (الأجر وما إلى ذلك)، لكنها تتضمن أيضًا مسائل ذات علاقة بالتحكم الإبداعى مثل التفاصيل المتعلقة بنسخة المخرج والنسخة النهائية للفيلم. وبسبب تقنية إضافة الألوان رقميًا إلى أفلام الأبيض والأسود، فإن نقابة مخرجى أمريكا قد ضغطت بقوة من أجل إصدار قانون بالحقوق الأخلاقية للفنانين حتى تمنع إجراء تغييرات على أعمالهم.

وتأسست "نقابة ممثلى الشاشة" فى عام ١٩٣٣، بعد أن قامت منظمات عديدة بمحاولة تنظيم ممثلى السينما، بما فى ذلك "أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة" (كلارك وبرينديل). وفى السنوات الأولى من تأسيس النقابة كانت هناك محاولة لتأسيس نظام يجب فيه على كل الممثلين السينمائيين الانضمام للنقابة، ثم بالحصول على تعويض للممثلين عن العرض المستمر فى أشكال توزيع أخرى (مثل التلفزيون وشرائط الفيديو وما إلى

ذلك)، وهو أمر ليس يسيرًا إذ أن أعضاءها قد حصلوا على مليار دولار في عام ١٩٨٧، فقط من عائدات عرض الأفلام القديمة في التلفزيون. وهناك عائد أكثر بكثير يأتي من الفيديو المنزلي ومنافذ التوزيع الجديدة الأخرى.

ومثل نقابة مخرجي أمريكا، فإن نقابة ممثلي الشاشة تتفاوض على اتفاق أساسي لأعضائها، وإن كان الممثلون والممثلات يقومون بأنفسهم بالتعاقد على أفلام محددة، ويستخدمون أحيانًا الوكلاء ومديرى الأعمال لكي يقوموا بتمثيلهم.

وفي عام ١٩٩٢ أصبح أعضاء "نقابة كومبارس الشاشة" (SEG)، وعددهم ٣٦٠٠ عضو، جزءًا من تغطية اتحاد نقابة ممثلي الشاشة، وذلك بسبب أساسي هو افتقاد نقابة الكومبارس للنفوذ الذي يمكنها من التعامل مع المنتجين، كما أن معظم الكومبارس كانوا يعملون دون الانضمام لاتحاد. كما قد جرت مناقشات جادة حول اندماج بين نقابة ممثلي الشاشة، و"الاتحاد الأمريكي لفناني التلفزيون والإذاعة" (AFTRA)، الذي تشكل في عام ١٩٣٧ لكي يمثل ممثلي الإذاعة والتلفزيون، وتتركز سلطته في التلفزيون الحى (على الهواء)، لكنه يشارك نقابة ممثلي الشاشة فى السلطة على البرامج التلفزيونية المسجلة، وفى عام ٢٠٠٥ كان الاتحاد يمثل ٧٠ ألف ممثل فى الإذاعة والتلفزيون، وأيضًا السينما فى بعض الأحيان.

ويمثل "الاتحاد الأمريكى للموسيقين" (AFM) الموسيقيين فى العديد من الصناعات، ومن بينها السينما، وقد تأسس فى تسعينيات القرن التاسع عشر، وهو يتفاوض حول العقود فى صناعة السينما منذ عام ١٩٤٤، وهو يهتم بشكل خاص بالتطورات التقنية الجديدة فى تسجيل الصوت.

اتحادات ما تحت الخط

كان "الاتحاد الدولي للعاملين فى المسرح" (IATSE) أقوى اتحاد فى صناعة السينما الأمريكية، وقد تأسس عند نهاية القرن التاسع عشر، ويضم العاملين فى المسرح فى الولايات المتحدة وكندا. ومع توسع صناعة الترفيه، تطور الاتحاد ليضم عمال العرض السينمائي والعمال الفنيين فى الاستوديوهات الهوليوودية والشركات السينمائية فى أنحاء أمريكا الشمالية. ومع دخول التليفزيون، ضم أيضاً العمال الفنيين فى هذا الوسيط الجديد. ويحتوى تاريخ الاتحاد على بعض فصول كئيبة من الثلاثينيات، عندما كان هناك مجرمون يبتزون أعضاء الاتحاد، بالإضافة إلى المساعدة فى النشاط القبيح لوضع القوائم السوداء التى وصمت فى الأربعينيات (أثناء حمى مناهضة الشيوعية التى وصلت إلى الذروة مع الماكارثية - المترجم).

ويمثل الاتحاد كلا من الفنيين، والأسطوات، والحرفيين فى صناعة الترفيه، بما فى ذلك المسرح الحى، والإنتاج السينمائي والتليفزيونى، وعالم الاستعراض. وهناك ما يزيد على ٥٠٠ اتحاد محلى مرتبط بالاتحاد الدولي للعاملين فى المسرح، الذى يدار بطريقة الاستقلال الذاتى، حيث يقوم باتفاقات التفاوض الجماعى، وفيما يخص السينما يتم هذا التفاوض مع المنتجين ومن يمثلونهم. وعلاوة على ذلك فإن "النقابة العالمية لمصورى السينما" قد تأسست فى عام ١٩٩٦ من خلال اندماج مجموعات محلية.

ويغطى الاتحاد الدولي للعاملين فى المسرح طيفاً واسعاً من العاملين فى الإنتاج والتوزيع والعرض السينمائي. ومن بين هؤلاء المخرجون الفنيون، ومحللو القصة، وفنانو التحريك، ومصممو الديكور ومنفذوه، وفنانو

المناظر، وفنانو الجرافيك، وعمال طلاء الديكور، وعمال الكاميرا، وعمال الكهرباء، وعمال الإكسسوار، وبناءو الديكور، والمعلمون، ومصمموا الأزياء، وفنانو الماكياج، ومصنفو الشعر، وعمال الفوتوغرافيا، وفنيو الصوت، والمونتيرون، ومشرفو السيناريو، وفنيو المعمل، وعمال العرض، وعمال الإسعاف، وكشافو مواقع التصوير، وعمال الشحن والحجز، وعمال التوزيع. وتأتي قوة الاتحاد في التفاوض من "التغطية الكاملة" لكل الحرف المتضمنة في الإنتاج المسرحي والسينمائي والتلفزيوني، والعمال الداخليين في كل مراحل الإنتاج، منذ أن كان العمل مجرد فكرة وعبر كل عناصر تنفيذه.

أما "الاتحاد الوطني للعاملين في الإذاعة والفنيين" (NABET) فقد تطور عن الإذاعة ثم التلفزيون. وقد تأسس الاتحاد في "شركة البث الوطني" (NBC) باعتباره اتحادًا في شركة (منظمة صناعية أكثر منه متعلقًا بالمهنة)، كبديل عن الاتحاد الأكبر والأكثر قوة "الأخوة الدولية لعمال الكهرباء" (IBEW) (انظر كوينج، "البث والتفاوض"). ويزخر تاريخ "الاتحاد الوطني للعاملين في الإذاعة والفنيين" بالمناوشات مع "الأخوة الدولية لعمال الكهرباء" و"الاتحاد الدولي للعاملين في المسرح"، بالإضافة إلى شائعات مستمرة حول الاندماج مع "الاتحاد الدولي للعاملين في المسرح" الأكبر في عدد أعضائه.

وفي عام ١٩٩٠، قام الفرع المحلي رقم ١٥ في "الاتحاد الوطني للعاملين في الإذاعة والفنيين" - والذي يضم ١٥٠٠ فنيًا سينمائيًا وتلفزيونيًا في نيويورك - بالاندماج مع "الاتحاد الدولي للعاملين في المسرح". ثم في عام ١٩٩٢، قامت معظم الفروع المحلية بالانضمام إلى "عمال الاتصالات في أمريكا" (CWA) وأصبح ذلك الاندماج ساريًا في يناير ١٩٩٤، وأصبح حوالي ٩٣٠٠ عضو من "الاتحاد الوطني للعاملين في الإذاعة والفنيين" جزءًا

من "عمال الاتصالات فى أمريكا" الأكبر حجماً، والذي أصبح فى عام ٢٠٠٥ يمثل ما يزيد على ٧٠٠ ألف عامل فى عالم الاتصالات والطباعة والبث والرعاية الصحية ومجالات أخرى، سواء فى القطاع الخاص والعام. وبينما تم الدفع بمعظم أعضاء "الاتحاد الوطنى للعاملين فى الإذاعة والفنيين" إلى نزاع إذاعى مستقل داخل "عمال الاتصالات فى أمريكا" فإن الفرع رقم ٥٣١ الساحل الغربى من الاتحاد وافق على الاندماج مع "الاتحاد الدولى للعاملين فى المسرح" بسبب الارتباط الوثيق لأعضائه الخمسمائة مع صناعة السينما. وهكذا فإن "الاتحاد الدولى للعاملين فى المسرح" أصبح هو الاتحاد الوحيد فى الولايات المتحدة الذى يمثل عمال السينما الذين يعملون وراء الكاميرا.

و"الأخوة الدولية للسائقين" هى أكبر وأقوى اتحاد فى الولايات المتحدة، وهو نشط أيضاً داخل صناعة السينما، وينظم عمال النقل فى الشركات السينمائية على الساحل الغربى وعمالا آخرين أيضاً. وفى عام ٢٠٠٥ زعم الاتحاد أنه يضم عضوية ١,٤ مليوناً فى الولايات المتحدة وكندا، وفرعه رقم ٣٩٩ فى هوليوود يضم ما يزيد على أربعة آلاف عضو يعملون كسائقين، وكشافى مواقع تصوير، وحرف أخرى فى صناعة السينما. كما انضم إلى هذا الاتحاد فى هذا العام مديرو اختيار فرق الممثلين أيضاً.

أمور ضاغطة وملحة بالنسبة لاتحادات ونقابات هوليوود

من أكبر المشكلات التى تواجه اتحادات ونقابات الزيادة المطردة لصنع الأفلام خارج الاتحاد، ونقل وترحيل مواقع الإنتاج عبر كل أنحاء البلاد والعالم (الإنتاج الهارب والخارج عن السيطرة)، والقوة المتزايدة للاندماجات فى عالم صناعة الترفيه، وهى الاندماجات التى تمتلك شيئاً فشيئاً شركات هوليوود الكبرى.

ومسألة الإنتاج خارج الاتحاد تبدأ في عاصمة صناعة السينما ذاتها، فالإنتاج السينمائي والتلفزيوني حول لوس أنجلوس يتناقص ويتزايد تبعاً لعدد من العوامل المختلفة، وكانت هناك زيادة في كمية الإنتاج خارج الاتحادات في هوليوود. وعلى سبيل المثال، فإن ٤٠ في المائة فقط من التصاريح الصادرة عن مدينة لوس أنجلوس للعمل في السينما في يناير ١٩٨٩ كانت لإنتاج داخل الاتحاد، لكن في زمن أقرب يقول الاتحاد الدولي للعاملين في المسرح أن أقل من ثلث الأفلام المعروضة في الولايات المتحدة هي فقط التي تم صنعها بعمالة تابعة للاتحاد. إن هذا لا ينبع فقط من أن العمالة من خارج الاتحاد تكون أرخص، ولكن أيضاً لأن البعض يعتبر اتحادات صناعة الترفيه غير متعاونة وصارمة الطلبات. ويلاحظ أن الإنتاج المستقل يحاول أحياناً تفادي العمالة من داخل الاتحاد، لكن معظم الشركات المستقلة الأكبر والأكثر نجاحاً ما تزال تعمل مع الاتحادات بسبب دورها المستمر في العملية الصناعية الكلية في هوليوود.

والإنتاج الهارب (أو الخارج عن السيطرة) يمثل مشكلة متزايدة بالنسبة للاتحادات والنقابات العمالية في هوليوود. فإغراء الميزانيات المنخفضة بالعمل مع عمال من خارج الاتحادات يجذب المنتجين للعمل في الولايات التي لا تتطلب الحصول على تصاريح من الاتحادات، مثل ولاية فلوريدا، بالإضافة إلى الولايات التي تعتبر الإنتاج السينمائي والتلفزيوني عوناً للاقتصاد المحلي بها. كما أن هناك مواقع تصوير أجنبية، مثل أوروبا الشرقية وبعض مناطق من العالم الثالث، تقدم مواقع ذات سمات خاصة بميزانيات منخفضة. وفي وقت أحدث، جذبت كندا الإنتاج السينمائي والتلفزيوني بعيداً عن هوليوود، بتقديم عمال مدربين، وتخفيضات ضرائبية، وأسعار مهادنة

فى تبادل العملات الأجنبية. وقد دفعت هذه الضغوط بالاتحادات أن تقدم تنازلات خلال مفاوضات التعاقد، بالإضافة إلى محاولتها دفع الحكومة على أن تقدم علاجاً لهذا الأمر.

إن ذلك يتجلى فى محاولة الشركات السينمائية تخفيض تكاليف العمالة، بالإضافة إلى الاستعداد لتقديم عمال من خارج الاتحادات، سواء فى هوليوود أو مواقع أخرى. ويعود السبب فى وفرة العمالة المتاحة إلى الشهرة التى حظت بها وسائط السينما والتلفزيون بشكل عام، كما أن زيادة تعليم الوسائط فى الجامعات والكليات، بالإضافة إلى إلقاء الكثير من الضوء فى الصحافة الجماهيرية على الإنتاج السينمائى والتلفزيونى، قد أدبأ إلى فيض من العمالة المتعطشة للعمل فى الشركات الهوليوودية، وفى حالات كثيرة بدون الالتحاق أو الانضمام للاتحادات. كما أن لهوليوود سحرًا خياليًا، فحتى العمل "العادى" فى صناعة السينما يبدو متمتعًا ببهاء خاص.

وبينما تحاول الشركات السينمائية إلقاء اللوم على المتطلبات غير المعقولة للاتحادات، وتعزو إليها السبب فى تزايد الإنتاج بعمالة خارج الاتحاد، والهروب إلى مواقع تصوير لا تتبع الاتحاد، فإن قادة هذه الاتحادات العمالية (خاصة اتحادات ما تحت الخط) يقولون أنهم ليسوا المشكلة، بل يشيرون إلى التكاليف بالغة الارتفاع التى نذهب إلى فنانى ما فوق الخط، خاصة الأجور العالية التى يأخذها النجوم والنجمات المشهورون. وبعض المسؤولين فى الاتحادات يشيرون إلى أن التكاليف السينمائية لن تهبط إلا إذا تحكمت الشركات فى تكاليف ما فوق الخط، خاصة الأجور الباهظة لبعض النجوم. كما أن فقدان الوحدة بين اتحاد صناعات الترفيه يلام أيضًا على زيادة الإنتاج خارج الاتحاد. وقد تودى بعض الاندماجات التى ذكرناها سابقًا إلى التخفيف من هذه المشكلة، برغم أن تنظيم العمالة طبقًا للمهن يفاقم من الوضع.

وبينما أصبحت الشركات الهوليوودية أكثر تنوعًا واتساعًا، فإن تمثيل الاتحادات أصبح كذلك أيضًا. فالأنواع المختلفة من العمل داخل الشركات الهوليوودية تتضمن مزيدًا من التفريق بين العمالة، مما يجعل من الصعب على العمال تكوين جبهة متحدة ضد شركة. وعلى سبيل المثال فإن العمال العاملين في شركة ديزنى يشملون فنانة التحريك في أستوديو ديزنى، ولاعبى الهوكى فى فريق ديزنى للهوكى، وعمال تشغيل ألعاب الملاهى فى مختلف مدن ديزنى للملاهى. وهذا التنوع فى العمالة واضح بشكل خاص فى مدن الملاهى التى تملكها العديد من الشركات الهوليوودية، خاصة ديزنى، ويونيفرسال، وباراماونت، وتايم وارنر، فالعمال فى هذه الأماكن يتم تمثيلهم بواسطة طيف واسع من المنظمات العمالية، العديد منها ليست لها علاقة بالاتحادات العاملة فى صناعة السينما.

وبشكل عام فإن هذا التنوع أسهم فى إضعاف قوة الاتحاد المهنية، بالإضافة إلى مزيد من فقدان الوحدة بين العمال. وقد لاحظ البعض أن أفلام القرن الحادى والعشرين يتم صنعها وتوزيعها بواسطة اندماجات لها عملها خارج صناعة الترفيه، لذلك إذا توقف أو تعطل الإنتاج السينمائى بسبب مشكلات عمالية، فإن الشركة المندمجة قد تعاني ببطء قليل فى إيراداتها، لكنها تستطيع الاستمرار والبقاء بفضل المال الآتى من مصادرها الأخرى.

لذلك فإن الضغوط تتزايد على المنظمات العمالية فى مجال الترفيه. لقد واجهت الاتحادات والنقابات فى هوليوود صراعات صعبة فى الماضى، وناضلت ضد العديد من المشكلات بدءًا من صعوبة الاعتراف بالاتحاد فى الثلاثينيات، حتى الهجوم الأيديولوجى مثل فترة القوائم السوداء فى الأربعينيات والخمسينيات. وهى ماتزال تواجه تحديات أخرى بدءًا من المشاعر الكارهة للاتحادات، والعمال خارج الاتحاد، والإنتاج الهارب الخارج عن السيطرة، بالإضافة إلى صراعات السلطة مع الشركات متعددة النشاطات العاملة فى الأسواق العالمية.

انظر أيضاً:

"العناوين"، "طاقم الفنيين"، "الإخراج"، "عملية الإنتاج"، "كتابة السيناريو"، "نظام الاستوديو".

مزيد من القراءات

well as power struggles with diversified corporations actively involved in international markets.

SEE ALSO *Credits; Crew; Direction; Production Process; Screenwriting; Studio System*

FURTHER READING

Clark, Danae. *Negotiating Hollywood: The Cultural Politics of Actors' Labor*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

Harrisough, Denise. "Crime Pays: The Studios' Labor Deals in the 1930s." In *The Studio System*, edited by Janet Staiger. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1989.

Koenig, Allen E., ed. *Broadcasting and Bargaining: Labor Relations in Radio and Television*. Madison: University of Wisconsin Press, 1970.

Prindle, David F. *The Politics of Glamour: Ideology and Democracy in the Screen Actors Guild*. Madison: University of Wisconsin Press, 1988.

Miller, Toby, Nitin Govil, John McMurria, and Richard Maxwell. *Global Hollywood*. London: British Film Institute, 2001.

Wasko, Janet. "Challenges to Hollywood's Labor Force in the 1990s." In *Global Productions: Labor in the Making of the "Information Society"*, edited by Gerald Sussman and John A. Lent, 173–189. Cresskill, NJ: Hampton Press, 1998.

———. *How Hollywood Works*. London and Thousand Oaks, CA: Sage, 2004.

Janet Wasko

كتب هذا الفصل: جانيت واسكو

أفلام التراث "Heritage Films"

رواية "الوسيط" (١٩٥٣) من تأليف إل بي هارتلى ألهمت ما يمكن أن يطلق عليه أول فيلم تراث معاصر، وهي تقدم مثالا لهذا الشكل الفني في هذه الحكمة التي تتطوى على تناقض: "الماضى بلد أجنبي، إنهم يتصرفون هناك بشكل مختلف". ومما له مغزى أن العديد من السمات التي تميز سينما التراث موجودة في هذا المثال المبكر، فقد تم إخراج الفيلم في عام ١٩٧٠ بواسطة جوزيف لوزي (١٩٠٩-١٩٨٤)، وهو أمريكي مقيم في بريطانيا (والعديد من أفلام التراث أتت من فنانين "لامنتمين")، وهو اقتباس جليل أنيق عن رواية محترمة تدور في منزل ريفي في إنجلترا ما قبل الحرب، وتتضمن وصول بطلها الشاب إلى النضج الجنسي. وعلاوة على ذلك، فإن كثيرا من الأسئلة التي تثار من محاولات تعريف سينما التراث موجودة أيضا في هذا المثال. هل هو شكل فني تم استخدامه لدعم صناعة السينما البريطانية؟ أم أنه يمثل نوعا من الاستعمار السينمائي الذي تقوم به قصص وأفلام بريطانية لممتلكات بريطانية سابقة؟ هل هذا الشكل يظهر حدودا جغرافية من الأفضل احتلالها بواسطة سينما التراث الإنجليزية؟

إن دارسي السينما لا يستطيعون الاتفاق حتى على إذا ما كانت أفلام التراث تشكل نمطا سينمائيًا، ويعدو ذلك جزئيا إلى أن هذه الأفلام لا تتشارك إلا في صور وعناصر أيقونية فضفاضة، وفي جزء آخر إلى أنها تبدو كما

لو كانت تتطوى تحت أنماط فيلمية أخرى قريبة، مثل فيلم الأزياء التاريخية، والفيلم التاريخي، والفيلم الحربى، وأفلام "البرستيج" المأخوذة عن أعمال أدبية. وفى الواقع العملى، فإن أفلام التراث تتراوح كثيرًا فى مادة مصادرها (من إى إم فورستر وهنرى جيمس إلى السير الذاتية لأبناء الطبقة العاملة فى فترة الحرب العالمية الثانية)، وهى تتراوح أيضًا فى الفترة التاريخية، وفى الأمة، فهناك أفلام تراث فرنسية مثل "الملكة مارجو" (باتريس شيرو، ١٩٩٤)، و"مانون من الربيع" (كلود بيرى، ١٩٨٦)، وهناك الآن أفلام تراث ألمانية تتناول الهولوكست، مثل "إيمى وجاجوار" (ماكس فاريربوك، ١٩٩٩). ومع ذلك فإن المثال الكلاسيكى لفيلم التراث يظل قصص إنجلترا ما قبل الحرب العالمية الأولى أو ما بين الحربين، وهو عادة اقتباس عن عمل أدبى نال التقدير، يوحى بما يطلق عليه العلامات المهمة التراثية، مثل المبانى الأثرية وكل ما يتعلق بالتراث الوطنى.

هل هو نمط فيلمي؟

أفلام التراث كمجموعة تبدأ (فى جزء من الأمر) فى عرض ما يمكن أن يعتبر سماتها النمطية عندما تعالج المناظر الطبيعية. كما أن جون هيل يقول إن أفلام التراث تركز على العلاقات بين مجموعة من الشخصيات بدلا من التركيز على مصير شخصية واحدة، وأن لها إيقاعًا بطيئًا، وأنها تفضل الحوار أكثر من الحدث (الأكشن)، وأن تتاولها للميزانسين يتجاوز عن الدوافع الموجودة فى السرد أو لا يعبر بالضرورة عن مشاعر الشخصيات (١٩٩٩، ص ٨٠). ويتم عرض الأماكن والأشياء أكثر من استخدامها درامياً، بما يؤدي إلى ما يطلق عليه أندرو هيجسون "المساحة التراثية" أو "المكان التراثى"،

فالفيلم يبدو كما لو كان صندوق مجوهرات توضع فيه أشياء تراثية لتأملها (هيجسون في فريدمان، ص ١١٧). وهذا التناول للتكنيك يؤكد في العادة على الميزانسين أكثر من العناصر السينمائية الأخرى، مثل المونتاج، وهو يشكل جزءاً كبيراً من متعة الفرجة على هذه الأفلام.

لقد انقسم الرأي النقدي حول هذا العنصر الأسلوبى، فالنقاد المحافظون يقولون بضرورة أن تقوم السينما البريطانية باستكشاف وتمجيد الماضى، بينما يبدى النقاد ذوو التوجهات اليسارية قلقهم من الحدود التى تضعها أفلام التراث، خاصة فيما يتعلق بإهمال تجربة الطبقة العاملة. فالشخصيات من الطبقة العاملة قد تقوم هنا فقط بدور المراقبين أو أعضاء الكورس فى أعمال درامية مستغرقة فى مشكلات الذين يملكون أو يبحثون عن دخل مستقل. وقد استثمرت حكومة تاتشر عرض ثقافة التراث باعتبارها تأكيداً على بريطانيا المنتعشة (ونأكد ذلك من خلال مرسومى التراث الوطنى لعام ١٩٨٠ و ١٩٨٣)، وقد أدى ذلك إلى مزيد من الشك الأيديولوجى عند بعض النقاد تجاه أفلام التراث (هيجسون، ص ٥١-٥٤). كما أكد لوتز كوبنيك على أن سينما التراث تقدم "ماضياً قابلاً للاستخدام والاستهلاك... وتاريخاً يعتبر مكاناً للراحة والاطمئنان للتوجه" (ص ٥١)، ومن هنا يأتى الرفض فى بعض الأحيان لأفلام التراث باعتبارها "مدرسة بيت الأزياء الأنيقة لصناعة الأفلام". ولاحظ عدد من النقاد أن رغبة سينما التراث فى تحقيق الأصالة، واهتمامها الشديد بمظهر الأشياء، يخلقان نوعاً من الانفصال بين الصور والسر، كما أن الأشياء تشكل تعليقاً محافظاً على ما كان يمكن فى الأصل أن يكون هجاء اجتماعياً (مثل اقتباس تشارلز ستايريدج - ولد عام ١٩٥١ - لرواية إيفلين ووج "حفنة تراب" فى عام ١٩٨٨).

لذلك فإن هناك صراعًا مميزًا في أفلام التراث بين نتائج استخدام الأشياء التي تعود إلى الفترة التاريخية، والمشروعات النقدية لمصادرهما، وهذا الصراع قد يعزز عدم اليقين النقدي حول إذا ما كانت هذه الأفلام تشكل نمطًا فيلميًا بشكل أصيل وموثوق. وإحدى الطرق لتناول عدم اليقين ذاك هو أن نضع في الاعتبار أنواع الجمهور الذي يستهلك هذه الأفلام، وهي مسألة معقدة إلى حد كبير بسبب الذوق العالمي لإنتاج واستهلاك أفلام التراث. وبينما يبدو من الوهلة الأولى أن عرض فيلم التراث يعطي صورة لماضي بريطانيا المجيد على الشاشة، فقد يفاجأ المتفرجون بأن أفلام التراث البريطانية تعتمد بشكل استثنائي على الجمهور الأمريكي، ليس فقط من أجل النجاح التجاري في شباك التذاكر، ولكن أيضًا في الوصول إلى الجمهور "البريطاني". إن المتفرج البريطاني يشاهد فيلمًا واحدًا في دور العرض في المعدل كل عام، ومعظم الاستهلاك السينمائي في بريطانيا يحدث من خلال التلفزيون ومسجلات شرائط الفيديو (والبريطانيون من أعلى المعدلات في العالم في استخدام مسجلات الفيديو). لذلك فإن أي سينما "بريطانية" تستخدم التلفزيون كوسيط، كما أنها تتأثر بأذواق بقية الجماهير الناطقة بالإنجليزية. ولقد سبقت أفلام التراث - وإن كان ذلك يشمل الآن كل الأنماط الفيلمية والنيئات والأساليب السينمائية - في أن الأفلام البريطانية تعرض فقط عرضًا محدودًا أو لا تعرض محليًا على الإطلاق، إلى أن يثبت عرضها في أمريكا قابليتها للتسويق، ومتى يمكن إعادة تصديرها إلى البلد الذي أنتجها.

سينما التراث والولايات المتحدة

إذا كان التلفزيون البريطاني رائدًا في إنتاج اقتباسات أنيقة لروايات جماهيرية تعود إلى فترة ما بعد الحرب، فإن التلفزيون الأمريكي هو الذي

جعل الجمهور الأمريكي مدربًا على استهلاك هذه الاقتباسات. وهناك برامج تلفزيونية أمريكية مثل "مسرح الأعمال المهمة" و"لغز!" قامت بعرض برامج تلفزيونية بريطانية جيدة من السبعينيات، وقام الإنتاج السينمائي والتلفزيوني بتشجيع بعضهما البعض (وأسسا لنمط من العمالة المشتركة بينهما)، لذلك فإن العمل التلفزيوني المصقول "العودة إلى رأس العروس" (١٩٨١) الذي صنعه ستاريدج لتلفزيون "جرانادا"، ظهر في نفس عام عرض فيلم "عربات النار" (١٩٨١) واكتساحه لدور العرض الأمريكية. لقد تلاعت سينما التراث مع الاحتياجات الأساسية لكل من السينمائيين والموزعين البريطانيين والأمريكيين في الثمانينيات، والميزانيات المتواضعة لأفلام التراث البريطانية - بالقياس إلى ميزانيات الأفلام الأمريكية - جعلتها جذابة بالنسبة للموزعين الأمريكيين، الذين وجدوا أنها تحقق ربحًا مرضيًا إذا عرضت لفترات طويلة في عدد محدود من دور العرض المختارة، قبل أن تمضي إلى سلسلة متدرجة من العروض في بقية أنحاء البلاد. وفي بريطانيا، كانت أفلام التراث حلا من السماء لمشكلات التمويل التي تسببت عن تطبيق "مرسوم الأفلام" في ١٩٨٤/١٩٨٥، والذي ألغى الدعم الحكومي الذي كان مقررًا من قبل لصناعة السينما (كوارت في كتاب فريدمان، ص ٢٣). فبسبب ارتباط فيلم التراث بجمهور صغير لكن يمكن الاعتماد عليه في الولايات المتحدة وبريطانيا، فإنه يمكن أن يتوقع استعادة تكاليفه خارج بريطانيا.

وفي الحقيقة أن فيلم التراث يعتبر عالميًا نوعًا من سينما الفن التي تصل إلى الجماهير بسهولة. وكان يعرض كثيرًا في دور عرض سينما الفن الصغيرة، متوقعًا تحقيق متعة بصرية لجمهور موثوق به من المتعلمين، بدون الحاجة إلى تفسيرات مثل تلك التي كانت مطلوبة لفيلم ألان رينيه "العام

الماضى فى مارينباد" (١٩٦١). وكان الترحيب الواسع بحصول فيلم "عربات النار" على الأوسكار (أربع جوائز، وسبعة ترشيحات)، أو فيلم جيمس أيفورى "غرفة تطل على منظر" (١٩٨٥) (ثلاث جوائز، وسبعة ترشيحات)، متزامناً مع إيرادات جيدة فى شباك التذاكر، وعلى أحد المستويات فإن الاستقبال فى أمريكا لهذه الأفلام ساعد على تأسيس مجموعة من السمات التى اتسم بها فيلم التراث. وعلى سبيل المثال، فإن جيمس أيفورى (ولد عام ١٩٢٨) مخرج أمريكى، ويشترك فى أفلامه مع المنتج إسماعيل ميرشانت (١٩٣٦-٢٠٠٥) الباكستانى المولد، وكاتبة السيناريو روث براور جابفالا (ولدت عام ١٩٢٧) ألمانية المولد، وهم جميعاً مسئولون عن سبعة من أفلام التراث الأيقونية فى الثمانينيات وأوائل التسعينيات.

فهم جديد لسينما التراث

هل سينما التراث مجرد تسليية خفيفة للتصدير، أى نوع من السياحة السينمائية تعكس التصورات الأمريكية عن صورة متجمدة لماضى بريطانيا؟ هل سينما التراث تقوض أى أمل فى تقديم بريطانيا فى كل تعقيدها وتغيرها؟ تقول كلير مونك: إن بعض النقاد ينظرون بعين الشك الأيديولوجى فى سينما التراث، وأنها سينما مملة لأنك تتوقع مسبقاً ما سوف تراه فيها، أو أنها ناتجة عن الذوق الأمريكى، لكنها ترى أن هؤلاء النقاد يختزلون الأمر تماماً. إن جزءاً من المشكلة يكمن فى اتساع مصطلح "سينما التراث"، وأنها تصف - فيما يفترض - نمطاً فيلمياً ثابتاً غير متغير (٢٠٠٢، ص ٧). حاولت مونك أن تضع أفلام التراث كلا فى فترته التاريخية، وهى تفصل بين الأفلام التى أنتجت فى الثمانينيات وأوائل التسعينيات عن الأفلام التى أنتجت بعدها، والتى تصفها بأنها "ما بعد التراث" لأنها - أى الأفلام - واعية بأنها تؤكد

على الاستراتيجيات التي تهدف لتدمير النزعة المحافظة التي لازمت أفلام التراث السابقة، أو لأنها تخلصت من الاهتمام البالغ بالميزانسين (مونك فى كتاب فانساندو، ص ٦). كما أن مونك تشير إلى أن النقاد سرعان ما يفترضون أن أفلام التراث تعمل بطرق تشبه تمامًا متاحف التاريخ الوطنى، وأن لسينما التراث معنى موحدًا محافظًا مستخرجًا من مكانه وزمانه. وكما تلاحظ مونك فإن هذا التناول النقدي لا يتيح مكانًا لتعقيد التفاعلات بين رسم الشخصيات فى الفيلم، وسرده، وحواره، وهى جميعًا قد تعمل على التخلص من النزعة المحافظة المحتملة لإعادة إحياء الماضى بواسطة تصوير تجلياته المادية ماتزال باقية (٢٠٠٢، ص ١٨٨). وهكذا فإن مونك ترك فروقًا مهمة بين أفلام التراث، فعلى سبيل المثال فيلم "غرفة تطل على منظر" أقل محافظة من "عربات النار"، لأن الفيلم الأول يسمح لبطلته المرأة أن تصل إلى فهم لقدرتها على الفعل، وطبيعة رغباتها الجنسية، بينما يعطى الفيلم الثانى قصة أقل تعقيدًا تتعلق بتكوين وتدريب فريق أوليمبي بريطانى فى عام ١٩٢٤.

إن نقادًا مثل مونك وريتشارد داير يرون أن استكشاف النزعة الجنسية، بما فى ذلك الجنسية المثلية، هو أمر مهم فى العديد من أفلام التراث. وعلى أقل تقدير، فإن القول الحق إن إحدى الحيكات المهمة فى أفلام التراث هى "التربية الوجدانية"، وتعقب نضج أبطالها الصغار، فى لحظة درامية تكثف اكتشاف الذات، كما فى "موريس" (أيفورى، ١٩٨٧)، و"جناحا اليمامة" (إيان سوفتلى، ١٩٩٧)، و"إليزابيث" (شيكار كابور، ١٩٩٨)، فكل أبطال هذه الأفلام لديهم رغبات صعبة إن لم تكن مستحيلة، وعصية على التوافق مع الشروط الاجتماعية. والقصص التى تدور حول الرغبات الجنسية المثلية، وسعى المرأة إلى الحصول على حريتها فى التحكم فى حياتها، هى من بين القصص المطابقة تمامًا لإطار "التربية الوجدانية".

وحتى الأفلام المبكرة لسينما التراث كانت تتناول موضع الرغبة، أما التي يتم إحباطها أو تلك التي تتحقق، وهو ما كان يثير جدلاً بين النقاد حول تقدمية أو عدم تقدمية هذه الأفلام. هل هذه الأفلام تقدمية لأنها تعرض رجالاً شواذاً، أو نساء تسعى لأشياء لا يجب السعى إليها (مع إمكانية الحصول عليها أحياناً)؟ وهل هي محافظة لأنها تبدو معجبة بالماضي حين كان يتم إنكار هذه الأشياء على هؤلاء الناس؟

وأفلام التراث المعاصرة مثيرة للاهتمام لأن هناك عدداً كبيراً منها يقدم نشاطات مثل الرسم التشكيلي (كما في "كارنينجتون"، ١٩٩٥، كريستوفر هامبتون)، أو المسرح (كما في "رأساً على عقب"، ١٩٩٩، مايك لي، كذلك "العثور على نيفر لاند"، ٢٠٠٤، مارك فورستر)، وذلك لكي تضيف هذه الأفلام نزعة درامية على العمل الخلاق أو النشاطات التي يمكن وصفها بأنها لعب. وفي هذه الأمثلة، تقدم سينما التراث أفضل دوافع ممكنة لكل عناصر الميزانسين، سواء كانت هي نسيج السرد، مثلما كانت دورا كارينجتون ترسم كل بوصة مربعة من كوخها في نوع من تسجيل السيرة الذاتية لعلاقتها مع ليتون ستراشي، أو كانت تقدم تفاصيل إنتاج مسرحية من القرن التاسع عشر، كجزء من استكشاف رجال ناضجين (دابليو إس جيلبيرت وجيه إم بارى) يقيمون في عالم ممتد من الفانتازيا المربحة. إن سينما التراث تشير هنا إلى أحد عناصر جاذبيتها، إن إنكار الرغبة يمكن أن يكون منحرفاً، أو مثيراً أو حتى تقدمياً، خاصة عندما يقترن بإبهار الفرجة والأداء. باختصار فإن أحد العناصر الكبرى لجاذبية سينما التراث هو أنها تعبر الفاصل المتخيل في السينما الإنجليزية بين الفانتازيا والواقعية.

مزید من القراءات

FURTHER READING

- Friedman, Lester, ed. *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993; Revised ed., London: Wallflower Press, 2006.
- Higson, Andrew. *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Hill, John. *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- Koepnick, Lutz. "Reframing the Past: Heritage Cinema and Holocaust in the 1990s." *New German Critique* 87 (2002): 47-82.
- Monk, Claire, and Amy Sargeant, eds. *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film*. London and New York: Routledge, 2002.
- Vincendeau, Ginette, ed. *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*. London: British Film Institute, 2001.

Anne Morey

كتب هذا الفصل: آن موري

ميرشانت - أيفورى

(جيمس أيفورى: ولد فى بيركلى، كاليفورنيا، فى ٧ يونيو ١٩٢٨، إسماعيل ميرشانت، ولد باسم إسماعيل نور محمد عبد الرحمن، فى بومباى، الهند، فى ٢٥ ديسمبر ١٩٣٦، توفى فى لندن، إنجلترا، فى ٢٥ مايو ٢٠٠٥، روث براور جابالا، ولدت فى كولون، ألمانيا، فى ٧ مايو ١٩٢٧).

عمل ميرشانت وأيفورى كفريق، وكانا مسئولين عن ثلاثين فيلماً عبر ٤٢ عاماً، وضم الفريق جيمس أيفورى المخرج، وإسماعيل ميرشانت المنتج، والروائية وكاتب السيناريو روث براور جابالا، وكان هذا الفريق من بين الأغزر إنتاجاً والأطول بقاء بين السينمائيين المستقلين، وبينما ظل الفريق نشطاً حتى عام ٢٠٠٥، فإن ميرشانت قام أيضاً بإخراج بعض مشروعاته، التى تضم ثلاثة أفلام روائية طويلة منذ فيلمه "كوتون مارى" (١٩٩٩).

كان أول أفلام هذا الفريق هو "حارس المنزل" (١٩٦٣) الذى كان أول أعماله جابالا ككاتبة سيناريو، وقد أظهر الفيلم تأثيرات المخرج الهندى ساتياجيت راي، وقد أدى هذا الفيلم لمزيد من المشروعات التى تستكشف الحياة الهندية، وتحققى بحساسية وثناء السينما الهندية. ويحكى فيلم "خادم

شكسبير" (١٩٦٥) عن مصائر فريق من الممثلين المتجولين، الإنجليز والهنود، في فترة ما بعد الاستقلال، وخلال الستينيات التي شهدت الافتتان بالسينما، بينما كان فيلم "فيلم ناطق من بومباي" (١٩٧٠) يحلل الارتباط المدمر بين روائية إنجليزية لعبت دورها جينيفر كيندال، ونجم سينمائي هندي لعبه زوجها الحقيقي شاشي كابور. عرضت هذه المجموعة من الأفلام التي تدور في الهند عددًا من استراتيجيات الإنتاج الدائمة، خاصة المجموعة الثابتة من فريق الممثلين، والقدرة على الاستعانة بسينمائيين مشهورين (مثل راي الذي كتب موسيقى "خادم شكسبير")، والإحساس بالمواهب الصاعدة (لم يكن كابور نجمًا مشهورًا عندما عمل معهم)، والإحساس الأنثروبولوجي بالمكان والنسيج الاجتماعي الذي لا يعكس فقط اهتمام فريق العمل، ولكن أيضًا بدايات أيفوري في السينما التسجيلية.

وربما بسبب نقادى خلفياتهما القومية والاجتماعية، بحث ميرشانت وأيفوري دائمًا عن سؤال تجربة المرء إذا حاول - أو حاولت - اختراق وسط اجتماعي مغلق، وهو ما يتراوح بين الرغبة في امتلاك أخلاقيات ثقافية أجنبية، إلى الطموح إلى السيطرة على تراتب الأهمية في عمل مسرحي أو سينمائي. ويتمثل الوسط الاجتماعي المغلق في علاقة جنسية بين حبيبين، أو صداقة حميمة تتحول إلى علاقة ثلاثية الأطراف مع قنوم ثالث غريب، بما يسمح باستكشاف أنماط السيطرة داخل الصداقة أو علاقات الحب. وتتناول أفلام ميرشانت وأيفوري غالبًا الفشل في فهم الشفرات الاجتماعية، سواء كانت مجتمعات الناطقين بالإنجليزية وأصحاب الامتيازات في فترة ما قبل الحرب، كما في أفلام "حرارة وتراب" (١٩٨٣)، و"هواردز ليند" (١٩٩٢)، و"بقايا النهار" (١٩٩٣)، و"متوحشون" (١٩٧٢)، أو كانت مجتمع مدينة نيويورك المعاصرة

كما فى "جبن أوستين فى مانهاتن" (١٩٨٠). وأفلام ميرشانت وإيفورى تقول:
إن تحدى المواضعات الاجتماعية لا يودى إلى السعادة دائماً، فأفلامهما تدرس
أحياناً الثمن الفادح الذى يدفعه الشخص المتحدى والمجتمع بشكل عام.

مشاهدات مقترحة:

"خادم شكسبير" (١٩٦٥)، "فيلم ناطق من بومباى" (١٩٧٠)، "روزلاند"
(١٩٧٧)، "جبن أوستين فى مانهاتن" (١٩٨٠)، "حرارة وتراب" (١٩٨٣)،
"غرفة تطل على منظر" (١٩٨٥)، "موريس" (١٩٨٧)، "هواريز ايند"
(١٩٩٢)، "بقايا النهار" (١٩٩٣)، "السلطانية الذهبية" (٢٠٠٠)، "طلاق
فرنسى" (٢٠٠٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Long, Robert Emmet. *The Films of Merchant Ivory*. (Revised).
New York: Harry N. Abrams, 1997 [1991].

Pym, John. *The Wandering Company: Twenty-One Years of
Merchant Ivory Films*. London and New York: British
Film Institute and Museum of Modern Art, 1983.

Anne Morey

آن مورى

الأفلام التاريخية "Historical Films"

بدأت السينما التاريخية فى عام ١٩١٥ مع فيلم "مولد أمة" من إخراج دى دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨)، وكانت من بين أكثر الأشكال السينمائية التى تلقى احتفاءً، بالإضافة إلى كونها من الأكثر إثارة للجدل. وباعتبارها نمطاً سينمائياً، فقد حافظت على درجة كبيرة من الأهمية الثقافية طوال ما يقرب من قرن من الزمن، وأكدت وجودها باعتبارها شكلاً مهماً فى كل البلدان التى تصنع أفلاماً. لكنها كانت أيضاً تثير جدلاً دائماً حول معنى الماضى، وحول حدود التفسير الدرامى، وحول قدرة السينما على التأثير فى الفهم الجماهيرى والترويج لأساطير قومية بعينها.

وساعدت السينما التاريخية كثيراً كوسيلة لتحقيق الشركات السينمائية الاحترام والطموح الفنى، وقام العديد من المخرجين المشهورين بإسهامات مهمة فى هذا النمط السينمائى، مثل ستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦)، ومارتين سكورسيزى (ولد عام ١٩٤٢)، وأوليفر ستون (ولد عام ١٩٤٦)، وجون سايلز (ولد عام ١٩٥٠)، وإدوارد زويك (ولد عام ١٩٥٢)، وبيرناردو بيرتولوتشى (ولد عام ١٩٤١)، ورومان بولانسكى (ولد عام ١٩٣٣)، والذين صنعوا أفلاماً تاريخية مهمة وقوية أعادت الاهتمام لعناصر من الماضى لم يتم تقديمها أو فهمها من قبل. وتمثل السينما التاريخية الآن بالنسبة للعديد من المجتمعات مصدراً مسيطراً لمعرفة الجماهير بالماضى

التاريخي، وهي حقيقة أثارت القلق لدى العديد من المؤرخين المحترفين، بينما يرى مؤرخون آخرون أن هذه الأفلام مفيدة بسبب المناقشات والمجادلات التي تخلقها. وعلى سبيل المثال، فإن فيلم سبيلبيرج "قائمة شيندلر" (١٩٩٣)، وفيلم ستون "جيه إف كيه" (١٩٩١)، تسببا في مناقشة جماهيرية واسعة ومهمة أسهمت في فهم وتقييم تاريخيين.

وبرغم أن العديد من أنواع الأفلام يمكن أن تجتمع تحت مصطلح "تاريخي"، فإن ناتالي زيمون ديفيز تقدم تعريفاً للنمط السينمائي التاريخي على أنه مشكل من أفلام درامية روائية طويلة، تعتمد فيها الحبكة الرئيسية على أحداث تاريخية حقيقية، أو تتكشف فيها حبكة متخيلة بطريقة تكون فيها أحداث تاريخية محورية وأصيلة في القصة. وهذا الوصف العام للنمط، والذي يعتمد على الحبكة، يجسد السمة المحددة والمنفردة للسينما التاريخية، التي تعتمد في معناها ومغزاها على توالي أحداث بعينها - أحداث تاريخية - موجودة خارج العالم الإبداعي المتخيل للفيلم ذاته. ومع ذلك، وداخل إطار أضيق بشكل ما، فماتزال هناك تنويع كبيرة في أنواع الأفلام التي يمكن اعتبارها تاريخية. ولأن هذا النمط يتداخل مع أنماط تقليدية أخرى، فإن من المفيد دراسة السينما التاريخية بوصفها أنماط فيلمية فرعية، تتضمن الفيلم الملحمي، والحربي، وسيرة الحياة، وفيلم الفترة التاريخية الخاصة، وما يمكن أن يطلق عليه الفيلم ما بعد التاريخي، أفلام مثل "جيه إف كيه" و"شجاعة تحت النار" (زويك، ١٩٩٦)، تقدم الماضي من وجهات نظر متعددة متصارعة، في محاولة لتصوير تعقيد عملية تقديم الماضي التاريخي.

بدايات السينما التاريخية

كانت الأفلام الملحمية التي صنعت في إيطاليا بين عامي ١٩١٠ و ١٩١٤ هي الأولى التي تعبر بوضوح عن فترة الفرجة والإبهار في السينما، على إعادة خلق الماضي، كما كانت الأولى في امتداد زمن العرض إلى ساعتين أو ثلاث أو أكثر. كانت أفلام مثل "كوفاديس؟" (١٩١٢) و"كابيريا" (١٩١٤)، و"سبارتاكو" (١٩١٣) تجسيدات عريضة وشاملة للعالم القديم الذي يوحد الفرجة، وتصميم الديكور المبهر، والسرد، بطريقة كان لها تأثير هائل على الأسلوب السينمائي، وجلبت قدراً غير عادي من الجماهيرية إلى الأفلام حتى قبل عرضها. وكانت الأفلام الملحمية الإيطالية المبكرة في فترة السينما الصامتة حافزاً خاصاً عند دي دابليو جريفيث، فبعد أن شاهد "كوفاديس؟" في عام ١٩١٣ قرر أن يصنع فيلماً ثورانياً من بكرتين، هو "جوديث من بيتوليا" (١٩١٤). كما أن الأكثر الملاحم الإيطالية إيهاراً، وهو "كابيريا" من إخراج جوفاني باسترونى (١٨٨٣-١٩٥٩)، جذب اهتماماً جماهيرياً هائلاً بسبب طوله، وشكله الملحمي، وديكوراتيه الضخمة، حتى إنه بمجرد سماع جريفيث عنها حثه على البدء في التخطيط لفيلمه الملحمي "مولد أمة" (١٩١٥). وبعد أن شاهد "كابيريا"، بدأ جريفيث في التخطيط لقصة أضخم تغزل أربع فترات تاريخية معاً، في فيلمه الطموح "التعصب" (١٩١٦).

وبشكل عام فإن فيلم "مولد أمة" يُنسب له الفضل في بداية نمط الفيلم التاريخي في الولايات المتحدة. فبرغم أن الأفلام التي تستخدم أماكن ومواقف تاريخية، وتتضمن شخصيات تاريخية، كانت شائعة إلى حد ما حتى عام ١٩١٥، فلم تكن تعتبر محاولات جادة لفهم الماضي أو تفسيره، بل كانت تعتبر قصصاً عاطفية، ودراما أزياء تاريخية، وحكايات مغامرات، أو نمراً تاريخية صغيرة موضوعة في قصص درامية أكبر، كما في أحد مشاهد فيلم

"كوخ العم توم" (١٩٠٣)، عندما كانت إيفا الصغيرة تنظر من السماء على الأحداث التاريخية التي قسمت الأمريكيين إلى قسمين متصارعين. من ناحية أخرى فإن "مولد أمة" يحاول أن يعطي تفسيراً لأكثر فترات التاريخ الأمريكي اضطراباً وانقساماً، برغم أنماط الشخصيات الكريهة وعنصريته الواضحة، غير أنه يطرح أسئلة جادة، ويقترح تفسيرات جادة حول معنى الماضي.

كان فيلم "مولد أمة" طموحاً، وشهيراً، وعاقداً العزم على تقديم تفسير - برغم خطئه - لمعنى الماضي، وكان بذلك يبرز السمات المحددة لهذا النمط الفيلمي، ويقدم مسودة للتطورات المستقبلية للفيلم التاريخي. إنه يصهر قصة رومانسية معقدة مع قصة صدمة قوية ثم إعادة تصالح قومية، وهو يوظف مفردات بصرية مؤلفة من لقطات بانورامية واسعة، وقطع متبادل معقد، واستخدام اللقطات القريبة كشكل من أشكال التعليق والتحليل للأحداث التاريخية، كما أنه يصر على أصالة صورهِ بمحاكاة الصور الفوتوغرافية الحقيقية لأرض المعركة، وبالتأكيد على أمانة تصويرهِ لحادث اغتيال لينكولن، وتأمله للمساحات المأهولة من الماضي التاريخي: عقبات البيوت، والأسوار الخشبية التي تفصل بينها، والطرق المترية في الجنوب. وبرغم أنه واجه معارضة في زمن، فإن تجسيداتهِ عكست معتقدات أقوى مدرسة للمؤرخين الأمريكيين آنذاك، بمن فيهم الرئيس وودرو ويلسون (١٨٥٦-١٩٢٤)، الذي شاهد الفيلم في عرض خاص، ويقال أن تعليقه بعدها كان: "إنه كما لو أنك تكتب التاريخ بالضوء. وأسفى الوحيد هو أن ذلك كله حقيقي بشكل مروع".

وكانت الدعاية السلبية التي أحدثها "مولد أمة" سبباً في تقوية طموح جريفيث لصنع فيلم تاريخي كبير. جاء فيلم "التعصب" - الذي يزيد على

ثلاث ساعات - ليجمع بين أربع قصص تدور فى أزمنة مختلفة، ويغزل القصص فى ترتيب معقد كأنها "قوجة" موسيقية. (الفوجة هى أحد أكثر قوالب الموسيقى تعقيداً، وفيها تتتابع ألحان مختلفة يتم عزفها معاً فى "ضفيرة" - المترجم). والرابطة بين هذه القصص من ناحية الموضوع هى فكرة التعصب عبر العصور، والتغلب عليها من خلال الحب. وبواسطة القطع بين هذه القصص الأربع معاً من خلال المونتاج المتوازي - الذى كان قاصراً حتى تلك الفترة على القطع المونتاجي بين أحداث متوازية تدور فى نفس الزمن - حاول جريفيث أن يجسد النظام التاريخي العالمي، نظام يربط قصة صلب المسيح وقصة معاصرة عن الظلم، مع سقوط بابل القديمة، وقصة مذبحه يوم سانت بارتولوميو فى فرنسا القرن السادس عشر. وكان هذا الاستخدام الجديد للمونتاج المتوازي لربط أربع قصص مختلفة منفصلة، وخلق هارمونية بينها، شيئاً مبتكراً ومبهرًا بحق، لكن لم يحصل الفيلم على نجاح جماهيري جيد، وحقق خسارة تجارية فادحة.

كان تأثير جريفيث على تطور أسلوب سينمائي لسرد تاريخي أوضح ما يكون على السينما السوفيتية فى العشرينيات. جاء سيرجى إيزنشتين (١٨٩٨-١٩٤٨) ليمتد بابنكرات جريفيث الشكلية فى المونتاج لخلق جماليات بصرية أكثر تقدماً بما يعرف باسم توليف المونتاج، وهو أسلوب يتميز بالجمع السريع والديناميكي بين لقطات شديدة القصر. استخدم إيزنشتين هذا الأسلوب لخلق التاريخ، أو بالأحرى يخلق أسطورة تؤسس للاتحاد السوفيتي الوليد. فى "البارجة بوتمكنين" (١٩٢٥)، وساعد فى الإخراج جيورجى ألكساندروف)، يأخذ إيزنشتين حادثة تاريخية صغيرة، هى تمرد مجموعة صغيرة من البحارة على متن "بوتمكنين" خلال الفترة القيصرية،

ويحولها إلى صورة درامية تحريضية لسلطة الطبقة العاملة حتى تتغلب على القمع وتخلق الثورة. وفي "أكتوبر"، المعروف أيضاً باسم "عشرة أيام هزت العالم" (١٩٢٧)، المخرج المساعد هو جيورجي ألكساندروف)، يصور إيزنشتين الأحداث المضطربة لأيام العشرة للثورة البلشفية. ويجمع الفيلم بين الاهتمام الدقيق بالأحداث الحقيقية، ومجموعة معقدة من أفكار بصرية تتضمن استخدام مجازات بصرية، وتكرارات، وفكاهة، وإحساس مشحون تماماً بالحركة الديناميكية.

كان السينمائيون السوفييت تجريبين في معالجتهم للماضي التاريخي، ويستكشفون طرقاً لخلق تاريخ ثوري لزمان ثوري. وأسلوب السرد التاريخي الذي ارتادوه كان له تأثير على سينما أمريكا اللاتينية في الستينيات، ثم على فيلمي أوليفر ستون "جيه إف كيه" و"تيكسون" (١٩٩٥).

تطور السينما التاريخية: الفيلم الحربي

الفيلم الحربي هو أحد الأشكال الكبرى للتعبير السينمائي. وتلقت العديد من الأفلام الحربية الثناء بسبب واقعيّتها، وتركيزها على قسوة الحرب، بالإضافة إلى تصوير البطولة. ومن الأمثلة البارزة لهذا النمط الفرعي أفلام هوليوود الضخمة مثل "هجوم الفرقة الخفيفة" (١٩٣٦)، "أطول يوم في التاريخ" (١٩٦٢)، "كورا! كورا! كورا!" (١٩٧٠)، "المجد" (١٩٨٩)، و"إنقاذ الجندي راين" (١٩٩٨)، بالإضافة إلى أفلام أكثر رهافة عن الحرب والمقاومة مثل فيلم روبرتو روسيليني (١٩٠٦-١٩٧٧) "روما، مدينة مفتوحة" (١٩٤٥) و"بايزان" (١٩٤٦) (معنى اسم هذا الفيلم الأخير "بلديات"، إشارة إلى أبناء البلد أو الوطن - المترجم).

وكانت أفلام مثل "الاستعراض الكبير" (١٩٢٥)، و"كل شئ هادئ على الجبهة الغربية" (١٩٣٠)، أعمالاً فائقة النجاح أسست للفيلم الحربى فى الولايات المتحدة كنمط فرعى مهم لصناع الفيلم التاريخى. وفيلم "الاستعراض الكبير" من إخراج كينج فيدور (١٨٩٤-١٩٨٢) يحتوى على مشاهد لا تنسى من معارك الحرب العالمية الأولى، خاصة مشهد موقعة ليلية يقتتص الوجه الكابوسى للحرب على الجبهة الغربية، وأصبح نموذجاً للعديد من الأفلام التالية. أما فيلم لويس مايلستون (١٨٩٥-١٩٨٠) "كل شئ هادئ على الجبهة الغربية" فقد حصل على النجاح العالمى والجماهيرى، بالإضافة إلى جائزتى أوسكار أفضل فيلم وأفضل مخرج فى عام ١٩٣٠، لتصويره فظائع الحرب كما يعيشها جندى ألمانى شاب. وكان هذا الفيلم هو المرة الأولى التى يتم فيها التعامل بشكل متعاطف مع الألمان فى أفلام هوليوودية صنعت بعد الحرب. كما أن الفيلم يستخدم بوفرة كبيرة الكاميرا المتحركة فى فيلم ناطق بشكل لم يسبق له مثيل آنذاك، واستخدم مايلستون كاميرا الكرين ليخلق لقطات حركة كاميرا معقدة لمشاهد القتال. ولم يؤكد الفيلم فقط قوة الأفلام الحربية التجارية وحيويتها التجارية، لكنه أسس أيضاً لموضوع "الحرب الكبرى" باعتبارها تجسيداً دائماً للخسارة البشرية والإنسانية. وطرح الفيلم قضايا جادة حول مثل عليا، كالقومية والوطنية وآثار الحرب للإنسانية، وجسد مشاعر مضادة للحرب تلقفتها فيما بعد أفلام حربية مثل "طرق المجد" (١٩٥٧)، "مولود فى الرابع من يوليو" (١٩٨٩)، و"نهاية العالم الآن" (١٩٧٩).

وأصبح فيلم داريل زاونك (١٩٠٢-١٩٨٩) "أطول يوم فى التاريخ" هو بداية ما أصبح نموذج الفيلم التاريخى لمشاهد المعارك المبهرة، وجمع بين واقعية غير عادية فى مشاهد الحرب، واهتمام استثنائى بقصص الدراما

الصغيرة التى تتكشف بين الجنود، وبذلك قدم نموذجًا لعدد من أفلام تالية، من بينها "نهاية العالم الآن" و"إنقاذ الجندى رايان". كما وضع الفيلم أيضًا معيارًا جديدًا للأصالة فى الفيلم التاريخى، فهو فى بعض المشاهد ينسخ غزو نورماندى بقدر كبير من الدقة، حتى إن اللقطات الفوتوغرافية الملتقطة أثناء تصوير الفيلم لا يمكن تمييزها عن الصور الفوتوغرافية الحقيقية للغزو.

وفى أواخر السبعينيات بدأت السينما الأمريكية فى تناول موضوع حرب فيتنام، ففيلم فرانسيس فورد كوبولا "نهاية العالم الآن"، وفيلم مايكل شيمينو "صائد الغزلان" (١٩٧٨)، صور الحرب كمشروع مريض كان نذيرًا بدمار جيل من الشباب الأمريكى. لكن النمط الفرعى لحرب فيتنام لم يزدهر كطريقة سائدة فى التعبير السينمائى إلا فى عام ١٩٨٦، مع عرض فيلم أوليفر ستون "بلا تون" (كثيبة)، الذى أتبعه بفيلم "مولود فى الرابع من يوليو"، وهو فيلم مضاد للحرب يتناول صدمة عودة أحد المقاتلين من فيتنام، ويسم الفيلم بنبرة جادة حزينة ونقدية حادة، تشبه فيلم "أفضل سنوات حياتنا" (١٩٤٦) فى تصوير الاغتراب العميق لنهاية للمحاربين العائدين الذين صدمتهم تجربة الحرب.

وشهد فيلم الحرب التقليدى عودة للحياة عند نهاية القرن العشرين بأفلام مثل "إنقاذ الجندى رايان"، و"سقوط الصقر الأسود" (٢٠٠١)، و"المجد"، و"بيرل هاربور" (٢٠٠١)، و"الوطنى" (٢٠٠٠)، وهى معًا أعادت تأسيس قوة وجاذبية أفلام تبلور البطولة والتضحية التى تتطلبها الحرب. اشتهر فيلم "إنقاذ الجندى رايان" بأصالة مشاهد المعارك، بالإضافة إلى روح الحنين إلى ماضى كان يتمتع باليقين حول "آخر حرب طيبة"، وأعاد هذا الفيلم البعث إلى فيلم الحرب التقليدى الذى كان قد فقد السمعة الجيدة فى فترة ما بعد فيتنام،

وأعاد تأسيس الفيلم الحربى كشكل رئيسى فى السينما الأمريكية. كما شق الفيلم أرضاً جديدة فى إبداعاته التقنية، وهو الأمر الذى يتضح تمامًا فى مشهد نزول القوات على شاطئ أوماها، وفيه يمزج الفيلم بين الصورة المولدة كومبيوترياً، والتصوير الحى لمشاهد حقيقية، وإعادة تجسيد الصور واللقطات التسجيلية، والمونتاج المتسارع، والتصوير بالحركة البطيئة، وتصميم الصوت المقوى إلكترونياً. ويجمع الفيلم بين تقاليد الفيلم الحربى - التأكيد على أهمية الجندى الفرد، ونجاح المشروع الجماعى لإنقاذه - والتقنيات البصرية والسمعية المتقدمة التى جعلته يحصل على إطراء قوى على أصالة وواقعية مشاهد الحرب.

الفيلم الملحمى

جاء بعد فيلم جوفانى باسترونى "كابيريا" فى إيطاليا العديد من الأفلام التى تتناول روما واليونان القديمتين. وفى أمريكا، بعد أن أسس فيلم "مولد أمة" الإمكانية التجارية لأفلام تاريخية أكثر طولا وطموحاً، قامت شركة "إم جى إم" فى عام ١٩٢٥ بعرض فيلم "بن هور" من إخراج ويليام وايلر (١٩٠٢-١٩٨١)، الذى حقق نجاحاً تجارياً هائلاً. وأسس فيلم سيسيل بى دى ميل (١٨٨١-١٩٥٩) "الوصايا العشر" (١٩٢٣) مكانة هوليوود فى إنتاج الأفلام الملحمية فى العشرينيات.

ومع ذلك فإن الشكل الملحمى أصيب بالوهن فى الثلاثينيات وبداية الأربعينيات، عندما تحولت أنواق الجماهير إلى موضوعات معاصرة، تجسدت فى أفلام هوليوود الموسيقية والكوميديّة المصقولة، وفى نمط أفلام كوميديا "التلفزيون الأبيض" الإيطالية (أفلام حول الأثرياء العاطلين). لكن

هذا الشكل الملحمى عاد بكل قوته فى بداية الخمسينيات مع "كوفاديس" (ميرفين لى روى، ١٩٥١)، و"الرداء" (هنرى كوستر، ١٩٥٣)، وأول فيلم يتم تصويره بالسينماسكوب، فالفيلم الملحمى بديكوراتيه الهائلة وتصميم حركاته الضخمة والجيش، كان مناسباً للشاشة العريضة التى كانت أحد ردود فعل هوليوود تجاه تهديد التليفزيون. وبالنسبة لمعظم النقاد فإن "بن هور" يمثل أعلى نقطة لأسلوب الفيلم الملحمى. كما أن "ملك الملوك" (نيكولاس راى، ١٩٦١) كانا عمليين مصقولين، كما كان فيلم دى ميل "الوصايا العشر" (١٩٥٦)، الذى كان علامة على عودة للموضوع الذى سبقت له معالجته فى عام ١٩٢٣.

ووصل الشكل الملحمى فى هوليوود إلى قمته فى أوائل الستينيات مع ثلاثة أفلام: "سبارتاكوس" (ستانلى كوبريك، ١٩٦٠)، و"كليوباترا" (جوزيف إل مانكفيتش، ١٩٦٣) و"سقوط الإمبراطورية الرومانية" (أنطونى مان، ١٩٦٤). (كان فيلم "سبارتاكوس" هو الذى ذكر فى تتراتيه اسم دالتون ترومبو (١٩٠٥-١٩٧٦)، اليسارى الشهير الذى تم وضعه فى قوائم هوليوود السوداء لرفضه التعاون مع "لجنة الكونجرس للنشاطات المعادية لأمريكا"، لذلك أصبح معروفاً بأنه "الفيلم الذى حطم القائمة السوداء"). لكن "سقوط الإمبراطورية الرومانية" لم ينجح فى شباك التذاكر، وأصبح الفيلم الملحمى عتيق الطراز بقرار من المنتجين منذ عام ١٩٦٤ حتى منتصف التسعينيات. ومع "القلب الشجاع" (ميل جيبسون، ١٩٩٥) و"المصارع" (ريدلى سكوت، ٢٠٠٠)، جدد الفيلم الملحمى نفسه بطريقة أعادته إلى البروز الثقافى. وفيلم "المصارع" بشكل خاص يقدم نموذجاً فائتاً على استخدام التقنيات البصرية الجديدة لحكاية القصص عن الماضى، فاستخدامه الدقيق

والمعقد للصور المولدة كومبيوترياً أعادت خلق الكولوسيوم - المنتدى الروماني - مع إحساس استثنائي بالواقعية في مشاهد تنافس المصارعين. وبدرجات متفاوتة من النجاح النقدي والتجاري، صنع مخرجو القرن الحادي والعشرين مزيداً من الأفلام في النمط الملحمي، "طروادة" (فولفجانج بيترسين، ٢٠٠٤)، و"الإسكندر" (أوليفر ستون، ٢٠٠٤)، و"آلام المسيح" (جيبسون، ٢٠٠٤).

أفلام سيرة الحياة

لأفلام سيرة الحياة تاريخ طويل مميز في السينما العالمية، بأعمال عديدة حصلت على مكانة عالية بفضل نجاحها النقدي والتجاري. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "الحياة الخاصة لهنرى الثامن" (ألكسندر كوردا، ١٩٣٣) كان أول نجاح عالمي للسينما البريطانية، وفاز تشارلز لوتون (١٨٩٩-١٩٦٢) بجائزة أوسكار أفضل ممثل عن تصويره لهنرى الثامن. وقد جلب الفيلم الفرنسي "تابليون" (أبيل جانص، ١٩٢٧) إحساساً مشابهاً بالكرامة والفخر القوميين إلى بلد كانت صناعة السينما فيه قد دمرتها الحرب العالمية الأولى. وما يزال هذا الفيلم يعتبر من أبرز الإنجازات في تاريخ السينما، وكان ينظر إليه باعتباره ذروة صعود السينما الفرنسية بعد شبه دمارها ١٩١٤. أما فيلم "الإمبراطور الأخير" (بيرناردو بيرتولوتشي، ١٩٨٧)، الذي فاز بتسع جوائز أوسكار، فقد كان أول فيلم يتم تصويره في "المدينة المحظورة" في بكين، وقد استهل فترة أكثر انفتاحاً في العلاقات الثقافية الصينية الغربية.

ظهر فيلم سيرة الحياة باعتباره نمطاً فيلمياً فرعياً خاصاً خلال الثلاثينيات، ويعتبر الكثيرون أن أول فيلم من هذا النوع هو الذي قام فيه

الممثل جورج آرليس (١٨٦٨-١٩٤٦) بتجسيد شخصية "دزرائيلي" (١٩٢٩)، وهو الفيلم الذي كان من أفلام "البرستيج" التي صنعتها شركة إخوان وارنر. كما قام آرليس ببطولة فيلم "ألكسندر هاميلتون" (١٩٣١) لوارنر أيضًا، كذلك "قولتير" (١٩٣٣).

وكان النجاح النقدي والتجاري لهذه الأفلام سببًا في تمهيد الطريق أمام العديد من أفلام وارنر اللاحقة، أخرجها ويليام ديتريل (١٨٩٣-١٩٧٢)، مثل "قصة لوى باستير" (١٩٣٥)، والذي فاز الممثل بول مونى (١٨٩٥-١٩٦٧) عنه بأوسكار أفضل ممثل، و"الملاك الأبيض" (١٩٣٦) عن قصة حياة فلورانس نايتينجيل، و"حياة إميل زولا" (١٩٣٧) و"واريز" (١٩٣٩)، وكلاهما من بطولة مونى.

وفى العادة فإن أفلام سيرة الحياة تكون بدافع قومى لخلق أسطورة. لقد كان "مستر لينكولن الشاب" (١٩٣٩)، من بطولة هنرى فوندا (١٩٠٥-١٩٨٢) فى أول أفلامه مع جون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣)، و"آبى لينكولن فى إيلينويس" (١٩٤٠) من بطولة ريموند ماسى (١٨٩٦-١٩٨٣)، فيلمين بعيدين عن الدقة التاريخية بقدر ما كانا أسطوريين فيما يتعلق بشخصية لينكولن أو الأحداث التاريخية. لذلك فإن الفيلم الأول بصفة خاصة نجح فى أن يرفع السنوات المبكرة لشخصية لينكولن إلى مصاف الأسطورة القومية.

وقام فيلم "إيزنشتين" "يفان الرهيب، الجزء الأول" (١٩٤٤) بالتركيز على بطل فرد بدلا من البطولة الجماعية فى أفلام أيزنشتين الأولى، وكان ذلك راجعًا فى جانب منه إلى الرغبة فى حشد الشعب الروسى خلال الحرب العالمية الثانية، وإعطائه بطلا قومياً قام بتوحيد روسيا، والتخلص من الخونة، وهزيمة العدو الخارجى فى القرن السادس عشر. وعلى عكس فيلمه

السابق "ألكساندر نيفسكى" (١٩٣٨) والذي شارك فى إخراجِه ديميتري فاسيليف، وهو الفيلم الذى ركز على قصة أمير من القرن الثالث عشر يهزم جيوش قبائل التيوتون الغازية، فإن فيلم "إيفان الرهيب، الجزء الأول" لم يكن رمزًا للعشب الروسى بقدر ما كان شخصية مستديرة (متكاملة) تمامًا، يكتفها التعقيد والصراعات الداخلية. وبرغم حصول هذا الفيلم على جائزة ستالين، فإن فيلم "إيفان الرهيب، الجزء الثانى" (١٩٥٨)، الذى ساعد فى إخراجِه إم فيليمونوفا، تمت إدانته وقمعه بواسطة ستالين. واعتبر الجزء الأول واحدًا من أهم الأفلام وأكثرها أصالة فى تاريخ السينما العالمية، فيما يخص تصميمه الشكلى، كما أن الجزأين معًا قد يعتبران أول فيلم سيرة حياة يستكشف الجانب القائم من شخصيته الرئيسية.

ومع نضج فيلم سيرة الحياة، أصبحت موضوعاته أكثر تعقيدًا، وعلى سبيل المثال فإن "لورانس العرب" (١٩٦٢) من إخراج ديفيد لين وبطولة بيتر أوتول، يرسم صورة أخاذة لشخصيته الرئيسية بحيث يظهره بطلا به عيب قاتل. ويأخذ فيلم "باتون" (فرانكلين شافز، ١٩٧٠) منحى مماثلا، حيث يجسد جورج سى سكوت (١٩٢٧-١٩٩٩) الشخصية الرئيسية باعتباره محاربًا نبيلًا وأنانيًا متغطرًا فى وقت واحد. والظلال المرهفة المعقدة لبطل مثل هذه الأفلام موجودة أيضًا فى أمثلة لاحقة من هذا القالب، فأعمال مثل "الإمبراطور الأخير" لبيرنولوتشى، و"نيكسون" لأوليفر ستون، أمثلة مميزة لأفلام تنبنى نظرة معقدة للرابطة بين الفرد والعملية التاريخية، وترفض اعتبار الفرد مجرد أداة وتعبيرًا يبلور القوى التاريخية. وأفلام مثل "مالكولم إكس" (سبايك لى، ١٩٩٢)، و"غاندى" (ريتشارد أتينبرو، ١٩٨٢)، بالإضافة إلى "قائمة شيندلر"، تدرس السؤال الذى هو قلب فيلم سيرة الحياة: العلاقة بين

تيارات وقوى التاريخ، والبطل الفرد ذى السمات الجذابة الذى يحاول صياغة وتشكيل هذه القوى.

فيلم الموضوع التاريخى

تقوم أفلام تاريخية مهمة بالتركيز على حادثة محددة أو فترة معينة بدلا من قصص أكبر عن الحرب، أو فعل بطولى فردى، أو ظهور عرق أو أمة فى شكل ملحمة. ويتمثل فيلم الفترة التاريخية أو الموضوع التاريخى فى أفلام شهيرة مثل "روما مدينة مفتوحة" و"بايزان" لروسيليني، و"حواس" (لوكينو فيسكونتى، ١٩٥٤)، و"المارسيليز" (جان رينوار، ١٩٣٨) (فضلت ترجمتها حسبما اعتدنا على نطقها - المترجم)، و"دانتون" (أندريه فايدا، ١٩٨٢)، و"جالبولي" (بيتر وير، ١٩٨١)، و"تايتانيك" (جيمس كاميرون، ١٩٩٧). وهناك مثالات جيدان آخران: "ثمانية رجال يخرجون" (١٩٨٨) و"ميتاوان" (١٩٨٧) وهما من أعمال المخرج المستقل جون سايلز. وتعليقا على "ميتاوان" يقول سايلز أنه بدلا من إعادة خلق فترة خمسة عشر عاما كاملة من تاريخ العمل فى أمريكا، فإنه قام بالتركيز على مذبحة ميتاوان، وهى حادثة فى صناعة المناجم، كحلقة واحدة تجسد تلك الفترة التاريخية. وبالمثل فإن "ثمانية رجال يخرجون" يركز على فضيحة فريق "بلاك سوكس" عندما تأمر العديد من اللاعبين على خسارة مسابقة البيسبول السنوية، والفيلم يمضى إلى ما تحت السطح لكى يصور تلك الفترة باعتبارها لحظة من التغير الثقافى، عندما بدأت الرياضة، والإعلان، والعلاقات العامة، والمراهنات، ووسائل الترف، والاتصال الجماهيرى، فى تحويل الأمة من ثقافة زراعية إلى مجتمع حضرى قائم على السلعة.

وهناك أفلام تاريخية أخرى مهمة بسبب دقة تفاصيلها التاريخية، ولفهمها العميق للفرق بين الماضي والحاضر. ومثل هذه الأفلام تعبر تمامًا عن نظام ثقافي تم تنظيمه طبقًا لتحالفات ومعتقدات مختلفة، وأصبح بعيدًا عن المتناول. ومن هذه الأفلام "عودة مارتان جير" (دانييل فيني، ١٩٨٢)، "الرداء الأسود" (بروس بيريسفورد، ١٩٩١)، "بنات التراب" (جولي داش، ١٩٩١). ويركز فيلم "الرداء الأسود" على التحديات التي تواجه إرسالية يسوعية في كندا الفرنسية في أوائل القرن السابع عشر، خاصة على محاولة كاهن شاب أن يرحل في مهمة خطيرة في وادي نهر أوتاوا، وهي الرحلة التي أصبحت محنة. ويجسد الفيلم الغربة التي يعيشها الكاهن، وإحساسه بالآخر، عندما كان يرحل بين قبائل الهنود الحمر الذين عملوا كمرشدين له وشركاء في التجارة، لكن الفيلم يعطينا أيضًا منظور الهنود الحمر، وينجح في أن يفتح نافذة على حساسيتهم الثقافية. وهنا فإن كل ثقافة يتم عرضها للمنتج في غرابتها دون تنقيح، وكما كانت بالنسبة للآخر في عام ١٦٣٤.

الفيلم ما بعد التاريخي

يمكن أن نطلق على بعض الأفلام ما بعد التاريخية لأنها تقدم انتقادًا متضمنًا أو صريحًا للطريقة التي يتم بها تقليديًا تصوير التاريخ. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "شجاعة في مرمى النيران" يستخدم فلاش باكات متعددة من عدة وجهات نظر مختلفة، لكي يجمع حكاية مختلفًا عليها حول ضابطة قوات جوية تلقى مصرعها. كما أن فيلم "ووكر" (أليكس كوكس، ١٩٨٧) يقدم أشياء معاصرة من الثقافة الاستهلاكية، ويضعها في سرد يشبه "الكولاج" حول المغامر ويليام ووكر من القرن التاسع عشر، الذي أعلن نفسه إمبراطور نيكاراغوا. وما هو مشترك بين هذه الأفلام هو أنها تضع عملية

التجسيد التاريخي - المكتوب أو السينمائي - موضع الدراسة والتساؤل. وفيلم "جيه إف كيه" يقدم تفسيراً تحريضيّاً لاغتيال جون إف كيندى، فى أسلوب مشحون بالشك والتعارض، ويمزج بين الأشكال المختلفة، فهو يجمع قصاصات تسجيلية وتاريخية، ويستخدم المونتاج لكى يشوش المتفرج و"يحرّضه" بطريقة تطرح تساؤلات حول التفسيرات المقبولة للماضى. كما يحاول فيلم "هتلر: فيلم من ألمانيا"، والمعروف أيضاً باسم "هتلر الخاص بنا" (هانز يورجين سايبيربيرج، ١٩٧٨) أن يواجه فقدان الذاكرة الألمانية فيما يخص هتلر، بتصوير ظاهرة صعود هتلر باعتبارها إنتاجاً أوبرالياً يشوش الانتباه، بما يستدعى الافتتان الألماني بقلب الأوبرا واستغلاله. والطول المفرط للفيلم (سبع ساعات وتسع دقائق)، واستخدامه للدمى والعرائس، والكاريكاتير - حيث يتم تصوير هتلر فى صور مختلفة، كعامل طلاء منزل، و"الديكتاتور العظيم" عند شابلن، ووحش فرانكينشتاين، وبارسيفال - يؤكد الطريقة التى تكتسب بها الأحداث والشخصيات التاريخية معنى من خلال تجسيدها فى وسائل الإعلام.

وبطريقة مختلفة تماماً، يمكن رؤية سلسلة من الأفلام التى صنعها روسيليني للتلفزيون الفرنسى والإيطالى فى أواخر حياته الفنية باعتبارها أعمالاً ما بعد تاريخية. فى "دروس التاريخ" تلك، يستكشف روسيليني حياة وعصر شخصيات تاريخية بطريقة غير درامية وغير نفسية مدروسة. فأفلام مثل "صعود لوى الرابع عشر" (١٩٦٦)، و"سقراط" (١٩٧٠)، و"عصر أسرة مديتشي" (١٩٧٣) قام روسيليني بصنعها بممثلين غير محترفين، وفيها يتفادى تعقب مسار درامى كما يحدث عادة فى الأفلام الروائية التاريخية. إن روسيليني يحاول أن يقتصر الحياة اليومية للعصور التاريخية الماضية، مستخدماً أسلوباً يقترب تماماً من الأسلوب التسجيلى فى تناول الماضى.

دراما الأزياء التاريخية

وهذه يمكن تمييزها عن التتويجات الأخرى للفيلم التاريخي بفضل اعتمادها على قصة متخيلة، وفي الأغلب فإن حبكةها تقوم على مصدر أدبي روائي، ولا تعتمد على أحداث تاريخية حقيقية باعتبارها نقطة التركيز الرئيسية أو مادة إطارها. ومع ذلك فإن أفلام الأزياء التاريخية تتيح الكثير من المتع للمتفرجين، حيث إنها تقدم عادةً إعادة خلق فخمة لفترة تاريخية، بكل كثافة تفاصيل الأزياء والديكور بما يتيح مصدرًا لمتعة حسية تجعل التاريخ معادلاً للعواطف والمشاعر. لقد أنتجت شركة "أستوديو جينزبورو" في الأربعينيات عددًا من أفلام دراما الأزياء التاريخية الشهيرة، بما في ذلك اقتباسات عن أعمال أدبية مثل "الرجل في الزي الرمادي" (١٩٤٣)، و"قاني إلى جوار مصباح الغاز" (١٩٤٤)، و"السيدة الشريرة" (١٩٤٥).

وأفلام الأزياء التاريخية مثل "قناع زورو" (١٩٩٨)، و"علاقات خطيرة" (١٩٨٨)، تستخدم الأماكن والأزمنة التاريخية من أجل قيمتها الجمالية، بما يتيح للمتفرج أن يصبح متلصصًا على الماضي. والأفلام التاريخية بشكل عام تتوجه إلى هذا الاهتمام العاطفي المتلصص من جانب المتفرج، لكن فيلم الأزياء التاريخية يقدم تعبيرًا كاملاً عن هذا الاهتمام، دون أن تعترضه صراعات اجتماعية سياسية تسود حركات الأفلام التي تتناول أحداثًا تاريخية حقيقية.

الدراما التسجيلية

الدراما التسجيلية هي نوع آخر من السرد البصري الذي يتناول الماضي، وقد حصلت الدراما التسجيلية على مكان مهم في التلفزيون، مع عناوين شهيرة مثل "أغنية برايان" (١٩٧١) و"جنور" (١٩٧٧) و"طفل كل إنسان: إنقاذ جيسكا ماكور" (١٩٨٩). وهذا النمط في شكله الأصيل يجمع

بين السينما التسجيلية والدراما، وهما تصنيفان يتم التفكير فيهما عادة باعتبارهما منفصلين. وطبقاً لما تذكره جانيت ستايجر، فإن الدراما التسجيلية تتبع من البرنامج التلفزيوني الأمريكي المبكر "أنت هناك" (١٩٥٣-١٩٥٧)، الذى قدم مقابلات تم إعدادها مع ممثلين يجسدون شخصيات حقيقية فى أحداث تاريخية، مثل غزو المكسيك. ومع ذلك توقف هذا الشكل عن الاستخدام، ومعظم الدراما التسجيلية تستخدم أشكالاً معتادة من التجسيد الدرامى وتقوم بتطبيقها على أحداث تاريخية. وهى تجمع بين تقنيات سردية متخيلة، مع زعم صريح بتسجيل "واقع" ما، وهذا سمة مميزة للتلفزيون بشكل عام. وفى المزج بين الأسلوب الروائى والتسجيلى، فإن الدراما التسجيلية تقدم نظرة أخلاقية لواقع، ورد فعل أخلاقياً تجاه "العالم الحقيقى"، الذى يتم تصويره أصلاً باعتباره بدون نظام وبلا منطق.

خاتمة

ظهرت السينما التاريخية كنمط فيلمى قوى منذ البدايات الأولى لتاريخ السينما، وقامت بتجديد نفسها عدة مرات خلال القرن العشرين ومع بداية القرن الواحد والعشرين. وبرغم أن عالم الماضى هو موضوعها، فإن هذا النمط طليعى فيما يتعلق بالأسلوب البصرى والتقنيات السينمائية. إن التجسيد الدرامى الأسرى للماضى الذى يعود إلى الحياة فى السينما التاريخية جعلها من أكثر الأنماط احتراماً، كما جعلها أكثر إثارة للجدل أيضاً. إنها تتيح عيناً فاحصة على الماضى. الذى تعيد خلقه باهتمام دقيق بالتفاصيل وأسلوب الفترة التاريخية، بينما تعكس أيضاً الحساسية الثقافية للفترة التى يتم فيها صنع الفيلم. وقبل كل شئ، فإن السينما التاريخية تقدم ارتباطاً وجدانياً بالتاريخ، بفترة تؤكد على قوة وأهمية الماضى فى تشكيل المخيلة الإبداعية الثقافية فى الحاضر.

انظر أيضاً:

"سيرة الحياة"، "الأفلام الملحمية"، "النمط الفيلمي"، "الميلودراما"، "حرب فيتنام"، "الأفلام الحربية"، "الحرب العالمية الأولى"، "الحرب العالمية الثانية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Burgoyne, Robert. *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Carnes, Mark C., ed. *Past Imperfect: History According to the Movies*. New York: Henry Holt, 1995.
- Custen, George. *BiolPics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1992.
- Davis, Natalie Zemon. *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.
- Elley, Derek. *The Epic Film*. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.
- Harper, Sue. *Picturing the Past: The Rise and Fall of the British Costume Film*. London: British Film Institute, 1994.
- Kaes, Anton. *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
- Rosenstone, Robert A. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Sobchack, Vivian, ed. *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. New York: Routledge, 1996.
- Sorlin, Pierre. *The Film in History: Restaging the Past*. Totowa, NJ: Barnes and Noble, 1980.
- Suid, Lawrence H. *Guns & Glory: The Making of the American Military Image in Film*. Lexington: University Press of Kentucky, 2002.
- Wyke, Maria. *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History*. New York: Routledge, 1997.

Robert Burgoyne

كتب هذا الفصل: روبرت بيرجوين

روبيرتو روسيليني

(ولد فى روما، إيطاليا، ٨ مايو ١٩٠٦، توفى
فى ٣ يونيو ١٩٧٧).

روبيرتو روسيليني هو واحد من أهم السينمائيين فى تاريخ السينما العالمية، ومسيرته الفنية تتسم بالغربة والتفرد مما جذب إليه الاهتمام العالمى. وعبر حياته الفنية، كان روسيليني باستمرار يتحدى التوقعات ويشكل مساره الإبداعى الخاص به، وهى سمة أعطت أعماله تنوعاً ومدى لا يبارى بعد فترة من التدريب فى صنع أفلام للحكومة الفاشية فى إيطاليا فى بداية الأربعينيات، حقق روسيليني الشهرة لأول مرة بأفلامه من الواقعية الجديدة: "روما مدينة مفتوحة" (١٩٤٥) و"بايزان" (١٩٤٦). وصنع فى الخمسينيات سلسلة من الأفلام مع الممثلة إنجريد بيرجمان، تتضمن "رحلة إلى إيطاليا" (١٩٥٣)، الذى ألقى ضوءاً إبداعياً جديداً على هذا الثنائى. ثم غير مساره مرة أخرى فى الستينيات والسبعينيات، ليصنع سلسلة من الأفلام التعليمية عن تاريخ الحضارة الغربية للتلفزيون الإيطالى والفرنسى.

ويمثل فيلم "روما مدينة مفتوحة" انطلاقة أساسية فى الأسلوب السينمائى ومادة الموضوع. استخدم الفيلم شوارع وشقق روما فى الفترة التى

أعقبت مباشرة الاحتلال النازي، كما استخدم فى الأغلب ممثلين غير محترفين، وهو يبلور الجماليات الوليدة للواقعية الجديدة، التى أصبحت من أهم وأشهر الحركات السينمائية فى القرن العشرين، وهى تعبير سينمائى رمزى عن الظروف الاجتماعية والنفسية القاسية للحياة المعاصرة. جاء بعد ذلك فيلمان لروسليلنى يتناولان الدمار الذى خلفته الحرب العالمية الثانية: "بايزان" و"ألمانيا فى عام الصفر" (١٩٤٨)، وهما يستخدمان مظهر وإحساس السينما التسجيلية، مع حبكة درامية للسينما الروائية، ليخلقاً إحساساً قوياً بالحقبة الاجتماعية.

بعد أن شاهدت الممثلة إنجريد بيرجمان فيلمى "روما مدينة مفتوحة" و"بايزان" فى نيويورك، كتبت إلى روسيللنى لتعبر عن إعجابها بأعماله. وتزوجا فى عام ١٩٥٠ وبدأ تعاونا سوف يثمر العديد من أفلام مهمة، مثل "سترومبولى" (١٩٥٠)، "أوربا ٥١" أو "الحب الكبير" (١٩٥٢)، و"رحلة إلى إيطاليا". ومع ذلك، وعند هذه النقطة من حياة روسيللنى الفنية، كانت سمعته النقدية تعاني من إبعاده المفترض عن الموضوعات الاجتماعية الصريحة، واقتراجه من موضوعات نفسية منغلقة على ذاتها. لكن النقاد فى فرنسا، خاصة المرتبطين بمجلة "كراسات السينما"، قالوا أن هذه الأفلام تمثل تناولا سينمائياً طازجاً وتحريراً، وجريئاً ومعقداً نفسياً.

وفى عام ١٩٦٤ غير روسيللنى اتجاهه مرة أخرى، ليبداً سلسلة من المشروعات التاريخية "التعليمية" للتلفزيون الإيطالى والفرنسى. ومن هذه الأفلام "صعود لوى الرابع عشر إلى السلطة" (١٩٦٦)، و"عصر أسرة مدينشى" (١٩٧٣)، و"أجوستينو من إيبونا" (١٩٧٢)، وكانت دراسة للماضى التاريخى بدون حبكة درامية وروائية. وبتركيز روسيللنى على التفاصيل

السلوكية لتلك الفترة، أكد على وظيفته "التعليمية" باعتباره راوياً تاريخياً مؤرخاً يستخدم عدسة الزووم - التي تدعى "بانسينور" - للتأكيد على عناصر معينة في المشهد.

مشاهدات مقترحة:

"روما مدينة مفتوحة" (١٩٤٥)، "بايزان" (١٩٤٦)، "ألمانيا فى عام الصفر" (١٩٤٧)، "سترومبولي" (١٩٥٠)، "رحلة إلى إيطاليا" (١٩٥٣)، "الجنرال ديلا روفيري" (١٩٥٩)، "صعود لوى الرابع عشر إلى السلطة" (١٩٦٦).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Bondanella, Peter. *The Films of Roberto Rossellini*. Cambridge UK, and New York: Cambridge University Press, 1993.
- Brunette, Peter. *Roberto Rossellini*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Forgacs, David. *Rome, Open City*. London: British Film Institute, 2000.
- Forgacs, David, Sarah Lutton, and Geoffrey Nowell-Smith. *Roberto Rossellini: Magician of the Real*. London: British Film Institute, 2000.
- Rossellini, Roberto. *My Method: Writings and Interviews*, edited by Adriano Apia. New York: Marsilio, 1995.

Robert Burgoyne

روبرت بيرجوين

أوليفر ستون

(ولد فى نيويورك، ولاية نيويورك، فى ١٥ سبتمبر
١٩٤٦).

أوليفر ستون من أهم وأبرز السينمائيين الذين يعملون فى هوليوود المعاصرة، وهو أيضًا من بين أكثر المثيرين للجدل، حين يخلق أعمالاً درامية تتسم بالحيوية للتاريخ الأمريكى والسياسة الأمريكية، بما أثار قدرًا متساويًا من الإعجاب والغضب. وفيلمه حول اغتيال كينيدي "جيه إف كيه" (١٩٩١)، على سبيل المثال، خلق جدلاً حاداً إلى شجب السياسيين والصحفيين والمؤرخين الكبار للفيلم. لكنه فى النهاية أدى إلى تشريع بتكاليف "لجنة مراجعة سجلات الاغتيال"، التى قامت بتجميع ملايين صفحات الوثائق حول الاغتيال، وإتاحتها بعد أن كانت فى السابق محظورة على الجمهور. وفى عام ١٩٩٨ نسبت اللجنة الفضل للفيلم لإثارة رأى العام للضغط على الكونجرس لإصدار هذا التشريع، وربما ليس هناك عمل فى آخر - فيما عدا رواية هاريبى بيتشر ستو "كوخ العم توم" (١٨٥٢) - كان له تأثير مباشر على التاريخ الأمريكى مثل "جيه أف كيه".

أكد ستون على توجهه السياسى منذ أفلامه المهمة الأولى، وأعماله المبكرة تجمع بين وجهة النظر السياسية الصريحة، والحبكة الدرامية، والشخصيات المثيرة للتعاطف. وفيلمه "سلفادور" (١٩٨٦) و"بلاتون" (١٩٨٦) تجسيدان مثيران للعذاب الوجدانى للصراعات فى كل من السلفادور وفيتنام. وبعد "بلاتون" - الذى فاز بجائزتى أوسكار لأفضل فيلم وأفضل مخرج - صنع ستون فيلمين يتناولان الحياة العائلية الأمريكية، وهما "وول ستريت" (١٩٨٧) و"راديو الحديث" (١٩٨٨). أما فيلمه "مولود فى الرابع من يوليو" (١٩٨٩) فيتناول موضوع فيتنام مرة أخرى، وفاز بجائزة أوسكار ثانية لأفضل مخرج، وهو فيلم عن فقدان المثل العليا والأهداف القومية، وتم تصوير ذلك من خلال تجربة بطل أمريكى خالص يعود إلى الوطن مشلولاً لكن بعد أن زالت أوهامه، والفيلم يعتبر أقوى حجة ضد الحرب وتضحياتها التى بلا هدف بجيل من الشباب، وأكمل ستون ثلاثيته عن فيتنام بفيلم "السماء والأرض" (١٩٩٣)، وهو صورة جميلة وشديدة الأسلوبية لامرأة فيتنامية شابة وتجاربها خلال الحرب وما بعدها.

ومع "ذا دورز" (١٩٩١)، و"قتلة بالفطرة" (١٩٩٤)، و"تيكسون" (١٩٩٥)، امتد ستون بمجاله الأسلوبى، الذى كان بشكل عام مرتبطاً بالأشكال الواقعية فى التجسيد، ليشمل مجموعة من الأدوات الذاتية التى تشبه الأحلام، بما فى ذلك المونتاج شديد السرعة والمشتت للاتجاه، والطبع المتعدد، وعدة طبقات متعددة من الصوت. وفى هذه الأفلام، يخلق ستون صورة تعبيرية للواقع الأمريكى، ويضفى الدراما على عناصر مدمرة للذات فى الثقافة الأمريكية. وأفلامه الأحدث، مثل "أى يوم أحد" (١٩٩٩)، و"الإسكندر" (٢٠٠٤)، تمثل ابتعاداً عن التركيز السياسى لأفلامه المهمة، التى تبرز بين أقوى الأفلام وأكثرها تحريضاً فى تاريخ السينما.

مشاهدات مقترحة:

"سلفادور" (١٩٨٦)، "بلاتون" (١٩٨٦)، "مولود فى الرابع من يوليو"
(١٩٨٩)، "جيه إف كيه" (١٩٩١)، "قتلة بالفطرة" (١٩٩٤)، "نيكسون"
(١٩٩٥)، "مركز التجارة العالمى" (٢٠٠٦).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Kagen, Norman. *The Cinema of Oliver Stone*. London:
Continuum, 2000.

Kunz, Don. *The Films of Oliver Stone*. Lanham, MD:
Scarecrow Press, 1997.

Silet, Charles L.P., ed. *Oliver Stone: Interviews*. Jackson:
University Press of Mississippi, 2001.

Stone, Oliver, and Zachary Sklar. *JFK: The Book of the Film*.
New York: Warner Bros., Inc. and Regency Enterprises
V.O.F., 1992.

Toplin, Robert Brent, ed. *Oliver Stone's USA*. Lawrence:
University Press of Kansas, 2000.

Robert Burgoyne

روبرت بيرجوين

الهولوكوست (المحرقة)

"Holocaust"

تحكى أفلام الهولوكوست أو توثق لحوادث محاكمة اليهود وغيرهم، والقضاء عليهم فى تطهير جماعى، تحت حكم أدولف هتلر (١٩٣٣-١٩٤٥) للرايخ الثالث النازى. ومنذ عام ١٩٣٥ قضت قوانين نورمبيرج بنزع المواطنة عن اليهود، وفى ٩ نوفمبر ١٩٣٨ حدثت وقائع هجوم "ليلة الكريستال" على معابد اليهود، وأماكن عملهم وتجاريتهم، وفى عام ١٩٤١ حدث "لقاء وانسى" الذى خطط فيه اليهود للحل الأخير، وهو جمع كلمة اليهود فى ألمانيا والمناطق التى احتلتها، وترحيلهم إلى معسكرات الموت النازية حيث وقعت حوادث الإعدام الجماعية، وتلك هى أكثر الأحداث الصادمة والمأساوية فى التاريخ المعاصر، التى تشكل "الهولوكوست" أو المحرقة (شواه - بالعبرية).

أشكال تجسيد الهولوكوست

ظهر فيلم ستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦) "قائمة شيندلر" (١٩٩٣) بعد ثمانية أعوام فقط من فيلم كلود لانزمان (ولد عام ١٩٢٥) "شواه" (١٩٨٥)، وهذان الفيلمان يجسدان قطبى الجدل حول كيفية ما يجب على السينما أن تفعله عندما تحكى قصصًا عن المحرقة. يجمع فيلم لانزمان تقارير بضمير المتكلم تدور حول العمليات المنهجية للاعتقال، والترحيل،

والقضاء على يهود أوروبا، والفيلم يتفادى إضفاء مسحة درامية لكى يضع هذه المقابلات على خلفية معاصرة للأماكن التى وقعت فيها هذه الأحداث الأساسية. والفيلم يرفض عمداً خلق فظائع الماضى إلا من خلال الروايات اللفظية، لذلك فإن العنصر البصرى فى الفيلم يعتمد فقط على المتحدثين وعلى الأماكن التى ظلت صامئة بشأن الأحداث التى وقعت فيها فى الماضى.

إن الفيلم يرفض بذلك أن يملأ الغياب، يرفض أن يعود بنا إلى تاريخ يتجاوز فى فظاعته أية قدرة على تجسيده. إن المحرقة غير قابلة لإعادة التجسيد، وهى تتجاوز التصورات والحكايات وحتى إضفاء الرمزية عليها. لذلك فإن "شواه" فيلم تسجيلى مهتم بالوثائق. وبالتاريخ الشفهى كشكل من أشكال التوثيق، وهدفه هو أن يلقى الضوء على شهادات الغياب التى يمكن أن تشوه الذاكرة التاريخية، وتسمح للناس بإنكار المحرقة. وتغطى مقابلات لانزمان بعضاً من المادة التى تم تسجيلها بالفعل فى توارىخ، مثل شهادة فيربا. إننا نسمع هذه الشهادة مباشرة، يتم تقديمها بكل ثقلها الوجدانى على الضحايا، وبذلك فإنها تشدنا من جديد. والمقابلات التى سجلت سرّاً مع النازيين السابقين مطلوب سماعها فى سياق المقابلات مع الضحايا، لكى نسمع - على النقيض - التراجع الوجدانى والإنكار اللذين حدثا، وهو تناقض ينبض بالحياة عندما تتصادم حقائق تقارير النازيين مع شهادات الضحايا. والمقابلات مع الفلاحين والعمال البولنديين لا تكشف فقط عن العداء للسامية والاشتراك فى جرائم الماضى، لكنها تكشف أيضاً عن عداء للسامية ما يزال موجوداً ومتضمناً فى حكاياتهم. ومما يثير القشعريرة أن وطأة هذا العداء للسامية تتضح فى المراجع المسيحية، وهى الإطار الثقافى الذى يرون اليهود من خلاله، ولم يتغير. (من الملاحظ أن الكتابة مغرقة فى النزعة العاطفية،

وتكرر نفس الدعاوى التقليدية، وتتجاهل الحقائق التاريخية والسياسية الموضوعية لما يسمى "العداء للسامية"، كما تتناسى الفظائع التي ترتبت على ذلك بالنسبة للشعب الفلسطيني - المترجم).

وعلى النقيض، فإن فيلم "قائمة شيندلر" يقوم بتضخيم جزء صغير من تاريخ الهولوكوست، من أجل تحقيق تأثير عاطفي. يستخدم الفيلم الميزانين وحركة الكاميرا على نحو بالغ الفخامة، يذكرك بفيلم أورسون ويلز "المواطن كين" (١٩٤١)، ويستخدم سبيلبيرج الصور المجازية الهوليدوية لكي يحاكي فعلاً مقاوماً واحداً من جانب أوسكار شيندلر (ليام نيسون)، الذي كان في السابق متعاطفاً مع النازيين، لكنه الآن يقوم بإنقاذ العمال اليهود الذين أجبروا على العمل في مصنع السلاح الذي يملكه. وفي مرحلة لاحقة من الحرب، وربما لمصالح شخصية تخصه، يركز الفيلم على تحوله إلى بطل. وفي ثنايا هذه القصة، هناك صور الترحيل ومعتقلات الموت التي تعطينا خلفية للأحداث العاصفة التي اجتاحت وأحاطت بيهود شيندلر، لكن هذا العنصر يظل مثيراً للجدل بسبب تجسيديات معينة مضللة. ففي أحد المشاهد هناك حمام معسكر اعتقال يخاف الأسرى أن يكون لبث الغاز السام، لكن يتضح في هذه الحالة أنه مجرد حمام. إن هذا المشهد محير، حتى بشكل مؤقت، لأنه يتلاءم مع حكايات إنكار الهولوكوست. وقبول "قائمة شيندلر" ببعض الرفض من جانب النقاد، ليس فقط بسبب تلك اللحظات السردية، ولكن أيضاً لأسلوبه الميلودرامي المستخدم لمخاطبة الجماهير العريضة.

هذا المثلان لتجسيديات الهولوكوست المعاصرة يحاكيان أفلاماً تسجيلية وروائية أخرى، تروى أوجهًا مختلفة من تاريخ الهولوكوست، وللتاريخ الطويل لهذه الأفلام أصداء تراكمية، فالهولوكوست كصدمة تاريخية وقعت

فى أماكن مختلفة عديدة، وخلقت العديد من المأسى الخاصة والفردية، لا يحتوى على قصة واحدة لكى تروى، ولكن قصص عديدة.

إن فيلم ألان رينيه (ولد عام ١٩٢٢) "ليل وضباب" (١٩٥٥)، الذى تم تصويره فى أوشفيتز، يقدم تعليقاً بصوت جان كيرول الذى نجا من المحرقة، فى مونتاج من صور بالأبيض والأسود (أخذنا الألمان لفظائهم، وأخذتها قوات التحرير كدليل)، مع لقطات رينيه الموحية الملونة لبقايا المعسكر المهجورة. لقد تم عرض بعض اللقطات التسجيلية لأول مرة فى محاكمات نورمبيرج، وسوف يتم تقديمها فيما بعد فى فيلم "محاكمات نورمبيرج" (١٩٦١) من إخراج ستانلى كريم (١٩١٣-٢٠٠١). وفى فيلم رينيه يتم تقديم هذه اللقطات فى مفارقة مريرة، حيث إن الفيلم يحاول أن يحقق خطاباً شاعرياً وتأملياً لديناميكيات الشهادة ذاتها. وهو لا يركز على إبادة اليهود (كان كيرول ضحية كاثوليكية)، لكنه تعليق فلسفى قائم حول الشر والمسؤولية.

وفيلم "القتلة بيننا" (١٩٤٦) هو فيلم ألمانى صنع فى القطاع الذى يسيطر عليه السوفييت من برلين، وربما كان أول فيلم روائى عن الهولوكوست. إن هناك امرأة نجت من المعتقلات، وهى هنا كاثوليكية أيضاً، تعود إلى شقتها لكى تجد أن عليها أن تقاسمها مع جندى نازى سابق يقيم الآن فيها. والفيلم يتهم المذنب، لكن السرد يمضى فى التكفير عن الذنب، وتحقيق الخلاص، وهو ما يلائم خطة شيوعية لبناء ما سوف يصبح جمهورية ألمانيا الديمقراطية (الشرقية).

وعلى النقيض، فإن أول فيلم روائى أمريكى مهم عن الهولوكوست جاء فى عام ١٩٥٩، وهو "يوميات آن فرانك" من إخراج جورج ستيفنس. وهو مقتبس عن مسرحية ناجحة فى برودواى، وحصل على ثلاث جوائز

أوسكار وترشح لخمس أخرى، بما فى ذلك أفضل فيلم وأفضل مخرج. والفيلم يصور التوتر بسبب الاختباء من النازيين فى غرفة علوية فى أمستردام، وهو أيضا دراما عائلية جادة حول صراع الأجيال والوصول إلى النضج، وبرغم ذلك فإنه وجد فى يوميات آن فرانك الأصلية ما قال عنه البعض أن السينمائيين الأمريكيين لا يمكنهم معالجة موضوع الهولوكوست إلا بما كان مألوفاً للعائلات فى الخمسينيات.

وكان الناجون اليهود من أوروبا الشرقية قادرين على كتابة وتصوير حكايات الهولوكوست لصناعة السينما الحكومية فى بلدانهم، خاصة فى بولندا وتشيكوسلوفاكيا اللذين قدما أعمالا مهمة. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "الدكان فى الشارع الرئيسى" (١٩٦٥) من إخراج يان كادار، يستخدم حساسية سريلية لكى يصور أهل المدن السلوفاكية يرحبون بالنازية. وفى الفيلم نظرة متفحصة لكيفية تلاقى المكاسب الاقتصادية والتحيز، بما خلق الهولوكوست، وذلك من خلال قصة الفيلم التى تدور فى دكان ملابس وأقمشة تديره أرملة يهودية عجوز، قامت بدورها نجمة المسرح اليديشى إيدا كامينسكا (١٨٩٩-١٩٨٠). أما فيلم "المسافرة" من إخراج أندريه مونك، فهو فيلم ممتاز آخر تم إكماله فى بولندا فى عام ١٩٦٣ بعد وفاة المخرج المبكرة. وفى الفيلم امرأة نجت من معسكرات الاعتقال البولندية، تتعرف على امرأة ألمانية على متن سفينة لأنها كانت من اعتقلتها فى الماضى، والقصة الرئيسية للفيلم تتكشف من خلال الفلاش باكات فى معسكر الاعتقال. ومن خلال شهادة الفيلم الهادئة - بما يشبه فيلم "شواه" - فإنه ينجح فى تصوير القتل الجماعى فى هيئة العمل اليومى.

وربما كان سيدنى لوميت (ولد عام ١٩٢٤) متأثرًا بهذا العمل الأوربي الراقى عندما صنع فيلم محل صاحب الرهونات" (١٩٦٤) عن رواية إدوارد لويس والانت. ينظر هذا الفيلم على نحو مدهش إلى صدمة الهولوكوست التى يعانى منها الناجى سول نازرمان (رود ستايجر)، الذى كان فى الماضى أستاذًا للتاريخ فى ألمانيا (بولندا فى الرواية)، وهو الآن صاحب محل للرهونات فى نيويورك، تتناثر ذكريات فى السرد. إنه يتذكر حدثًا من معسكر الاعتقال حيث تم تعقب سجين هارب - أحد أصدقاء نازرمان - بواسطة الحرس الألمان وكلابهم، ويتم تعذيبه وقتله على مرأى من السجناء الآخرين. وفى فلاش باك آخر للتذكر نرى زوجة نازرمان تجبر على خدمة الجنود النازيين، وهى ذكرى أهاجتها رؤية عاهرة زنجية تعرض عليه خدماتها فى محله. ومونتايج التداعى هذا يؤسس لتوازن مجازى بين معسكر الاعتقال والفقر فى المدينة، بالإضافة إلى استكشاف إحساس بالذنب والصدمة.

لعب التليفزيون الألمانى دورًا مهمًا فى تجسيد الهولوكوست، خاصة فى حلقات "هولوكوست" و"اللعب على الزمن" (دانيل مان، ١٩٨٠). يقوم بناء هولوكوست على صور درامية، كما فى "قائمة شيندلر"، لكن الحلقات التليفزيونية الأسبق تحاول أن تعطى نظرة أكثر اتساعًا للعديد من الأماكن المختلفة التى وقع فيها الهولوكوست. إنها تتتبع عددًا من أفراد عائلة يهودية تدعى فايس، وتغزل قصصهم مع محام ألمانى - إيريك دورف - يلتحق فى النهاية بقوات الصاعقة النازية، طوال حكم هتلر فى ألمانيا، والحلقات تغزل بين وجهات نظر الضحايا والمجرمين معًا. واحد فقط من أبناء عائلة فايس ينجو من الحرب العالمية الثانية، بينما مصير بقية أفراد العائلة يتيح للحلقات

العديدة تصوير الجيتو في وارسو، وثلاثة معسكرات اعتقال مختلفة: أوشفيتز، وبوخالد، وتيريزينشتات. إن تلك الطريقة في تقديم وجهات نظر متعددة تتكرر في حلقات تليفزيونية أخرى، هي "رياح الحرب" (١٩٨٣) من إخراج دان كيرتس (١٩٢٧-٢٠٠٦)، وإعداد هيرمان ووك عن روايته، كذلك الجزء الثانى من الحلقات "الحرب والتذكر" (١٩٨٨)، مرة أخرى لكيرتس ووك. وعبر العاملين (١٦٠٠ دقيقة فى المجموع) نتبع شخصيات يهودية تصبح ضحايا الهولوكوست، ناتالى جاسترو هنرى وعمها آرون جاسترو (ألى ماكجرو فى الحلقات الأولى ثم جين سيمور فى الثانية، وجون هاوسمان ثم جون جيلجود). وهناك أفلام لاحقة مثل "إشراق" (استيفان زاىو، ١٩٩٩)، استخدمت الميلودراما العائلية لى تروى وجهات نظر مختلفة على مر التاريخ. وقام آرثر ميللر (١٩١٥-٢٠٠٥) بإعداد السيرة الذاتية التى كتبها فانيا فينيلون، وهى عضو فى اوركسترا السجناء فى معسكر أوشفيتز، وذلك للفيلم التليفزيونى "اللعب على الزمن" (أو "العزف من أجل الزمن")، وتظهر أيضا مشاهد لاوركسترا فى "المسافرة"، وكلا الفيلمين يستخدمان وجود الاوركسترا للتأكيد على التناقضات الثقافية الرهيبة فى أيديولوجيا النازى وممارسته. إن مثل هذه الأفلام تلقى الضوء على كيفية أن تذوق الموسيقى الكلاسيكية (قام النازيون بتأسيس خمسة اوركسترات فى معسكر أوشفيتز وحده، وكان لكل معسكر فريقه الموسيقى) يتعايش مع القدرة على ارتكاب الفظائع، وبذلك فإنها تؤكد على أن القيم الثقافية الغربية لم تمنع الوحشية. كما أنها تلقى الضوء على أزمة العازفين اليهود الذين كان مسموحاً لهم البقاء على قيد الحياة بينما يموت آخرون إنهم أجبروا ضد إرادتهم على المساهمة فى إدارة المعسكر، مما يجعلهم شركاء فى الإبادة العرقية، وفيلم "اللعب على الزمن" يضيف الدراما على قلق هذا الموقف الخائن.

وهناك العديد من الأفلام التسجيلية، تشمل عددًا من أفلام حصلت على الأوسكار، قامت بتأريخ العديد من أوجه الهولوكوست، مثل "دع شعبي يذهب" (جون كريش، ١٩٦١)، الذي يتناول التحرير من معسكرات الاعتقال، كذلك فيلم Ihr zent frei (١٩٨٣) من إخراج ديا بروكمان وإيلين لانديس. ويحاول فيلم "الإبادة العرقية" (آرنولد شوارتزمان، ١٩٨١) أن يقدم نظرة شاملة بالجمع بين صور فوتوغرافية ولقطات مع خطابات وذكريات تُقرأ في التعليق من خارجة الكادر. أما فيلم "الطريق الطويل إلى الوطن" (١٩٩٧) من إخراج مارك جوناثان هاريس (ولد عام ١٩٤١) فيدرس اللاجئين اليهود بعد الحرب. أما فيلمه "بين ذراعي الغرباء: قصص نقل الأطفال" (٢٠٠٠) فيرضى في نفس الطريق الذي سار فيه الفيلم الأكثر شخصية وتأثيرًا "كانت ركبناى نقفزان: تذكر نقل الأطفال" (١٩٩٦) حول إرسال الأطفال اليهود إلى بريطانيا لإنقاذهم.

أفلام الهولوكوست الحديثة

مع كل الجدل الذى يحيط بأفلام الهولوكوست الدرامية، ليس من الغريب أن فيلمًا كوميدياً عن الهولوكوست، يدور نصفه الأخير فى معسكر اعتقال، وهو فيلم روبيرتو بينينى (ولد عام ١٩٥٢) "الحياة جميلة" (١٩٩٧)، قد أثارا انتقادًا مريعًا. تم ربط هذا الفيلم بالفيلم الهجائى لشارلى شابلن "الديكتاتور العظيم" (١٩٤٠)، برغم اختلاف الحصول على المديح النقدى للسياق الذى استهزأ فيه شابلن بشخصية هتلر. وهناك مشهد مبكر فى الفيلم يوقع فيه البطل جويدو (بينينى) الفوضى فى فصل دراسى فاشى، يستحق المقارنة مع فيلم شابلن. ومثل "قائمة شيندلر" فإن "الحياة جميلة" يحاول أن ينتزع من سياق الهولوكوست قصة مرحلة عن البقاء والخلص، بالتركيز

خاصة على فكرة الأب الذى يحمى ابنه من فظائع ترحيلهما من فيراراً، وحبسهما فى معسكر الاعتقال، بأن "يفبرك" له تفسيرات خيالية بريئة للأحداث المرعبة. والفيلم أفضل باعتباره فانتازيا لأن تلك الحماية لم تكن ممكنة قط، وحقبة المحرقة هى أنه حتى الأطفال فى معسكرات الاعتقال كانوا يعرفون كل آلام وجودهم أيضاً. ومن الأفضل أن نتقبل سخريات الفيلم لحظة بلحظة، حيث تصبح الفظائع فانتازيا كوميدية. وسواء وجد المرء أو لم يجد فى هذه السخرية شيئاً جذاباً، فإن صورة أسرة تظهر عند نهاية الفيلم، بعد التحرير: الأب والابن يلحقان بالزوجة والأم على التل، ويستصلحان الأرض فيما يشبه الرمز.

وفى سياق ثقافى إيطالى، يمكن رؤية هذا الفيلم باعتباره احتفاء باليهود الإيطاليين الناجين. إن الأفلام الإيطالية - مثل الفرنسية - تقدم سياقاً مختلفاً لأفلام الهولوكوست، سياقاً يطرح أسئلة خاصة بالتاريخ الثقافى القومى. وقد تقبل الجمهور الأمريكى - وإن يكن أساء الفهم أحياناً - عناصر من أفلام إيطالية سابقة عن الهولوكوست، مثل فيلم فيتوريو دى سىكا (١٩٠١-١٩٧٤) "حدايق عائلة فينزي كونتينى" (١٩٧٠) الذى أعده للسينما جورجو باسانى عن روايته المهمة التى تدور فى بلدته فيراراً بإيطاليا. يركز الفيلم على عائلة من الطبقة العليا فى فيراراً، تضطر تحت الحكم الفاشى فى إيطاليا إلى التراجع إلى قصرها ذى الأسوار، برغم أنهم يستقبلون هناك أصدقاءهم المقربين وإقامة حفلات اجتماعية ومباريات تنس. لقد اندهش كثيرون من تصوير اليهود باعتبارهم شقراً من الطبقة العليا، متجاهلين خصوصية الفيلم - والرواية من قبله - الذى يعالج استيعاب اليهود فى شمال إيطاليا. ويتعقب الفيلم القبض على العائلة وترحيلها مع يهود آخرين. والحدائق التى تذكر عنوان الفيلم تمثل سلبية هذه العائلة التى عاشت فترة طويلة فى حالة إنكار للواقع.

وفيلم رومان بولانسكى (ولد عام ١٩٣٣) "عازف البيانو" (٢٠٠٢)، الذى كتبه رونالد هاروود عن السيرة الذاتية التى كتبها فالديسلاف سبيلمان، يشهد ببراعة على الهولوكوست. إنه يحكى قصة عازف قدير يتعرض للقوانين النازية المعادية لليهود - ويضطر سبيلمان (أدريان برودى) وعائلته للانتقال إلى جيتو يهودى فى وارسو، وعندما يتم ترحيل العائلة إلى أحد معسكرات الموت، يتم إرسال سبيلمان إلى معسكر للأشغال الشاقة. إنه يشهد انتفاضة جيتو وارسو فى عام ١٩٤٣، ثم الثورة فى كل أنحاء المدينة منذ أغسطس ١٩٥٥. وفى مواجهة بالصدفة بين سبيلمان وضابط نازى بين أطلال مخبئه قبيل هزيمة النازى فى بولندا، يرجوه الضابط أن يعزف مرة أخرى - ويتركه يعيش - كعلامة على حالة الاغتراب الخاصة التى يعيشها الضابط.

وعودة الموسيقى فى نهاية فيلم "عازف البيانو" مثال على النزعة الموجودة فى بعض أفلام الهولوكوست الحديثة، للتأكيد على عودة التحضر بعد هجوم البربرية الطاغى. وتلك النهايات الحديثة تتناقض بشكل خاص مع أفلام الهولوكوست السابقة من أوروبا الشرقية، مثل فيلم أندريه فايدا (ولد عام ١٩٢٦) "كانال" (١٩٥٧) حول المقاومة فى وارسو. وهذا التحول لا يمكن أن نعزوه فقط لمرور الوقت، حيث إن ضغوط التوزيع التجارى فى سوق عالمية معاصرة تركت أثرها على بولانسكى بطريقة لم تكن عاملا حاسما مع ابن بلده فايدا. ومن المثير أن بولانسكى - الذى نجا هو نفسه من الهولوكوست عندما كان طفلا - قد عاد إلى بولندا لكى يروى هذه القصة أخيرا فى هذه المرحلة الأخيرة من حياته، لكى يلقى من على كاهله آلام قصة النجاة.

انظر أيضاً:

"الحرب العالمية الثانية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Baer, Elizabeth Roberts, and Myrna Goldenberg, eds. *Experience and Expression: Women, the Nazis, and the Holocaust*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2003.
- Colombat, André. *The Holocaust in French Film*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1993.
- Doneson, Judith E. *The Holocaust in American Film*. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1987.
- Eisenstein, Paul. *Traumatic Encounters: Holocaust Representation and the Hegelian Subject*. Albany: State University of New York Press, 2003.
- Fensch, Thomas, and Herbert Steinhouse. *Oskar Schindler and His List: The Man, the Book, the Film, the Holocaust and Its Survivors*. Forest Dale, VT: Paul S. Eriksson, 1995.
- Grobman, Alex, Daniel Landes, and Sybil Milton. *Genocide, Critical Issues of the Holocaust: A Companion to the Film, "Genocide"*. Los Angeles: Simon Weisenthal Center, 1983.
- Hoberman, J., and Jeffrey Shandler, eds. *Entertaining America: Jews, Movies, and Broadcasting*. New York and Princeton: Jewish Museum and Princeton University Press, 2003.
- Insult, Annette. *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. 3rd ed. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 2003.
- Lanzmann, Claude. *Shoah: An Oral History of the Holocaust: The Complete Text of the Film*. New York: Pantheon Books, 1985.
- Lewis, Stephen, and Aron Appelfeld. *Art Out of Agony: The Holocaust Theme in Literature, Sculpture and Film*. Montreal and New York: CBC Enterprises/Les Entreprises Radio-Canada, 1984.
- Loshitzky, Yosef, ed. *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on "Schindler's List"*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Mintz, Alan. *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. Seattle: University of Washington Press, 2001.
- Sobchack, Vivian, ed. *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. New York: Routledge, 1996.
- Turim, Maureen. *Flashbacks in Film: Memory and History*. New York: Routledge, 1989.
- . "The Trauma of History: Flashbacks upon Flashbacks." *Screen* 42, no. 2 (Summer 2001): 205–210.

Maureen Turim

كتب هذا الفصل: مورين توريم

هونج كونج "Hong Kong"

هناك عاملان مهمان يشكلان سينما هونج كونج، الموقع الجغرافى والسياسة. إنها ميناء رئيسى ومركز تجارى، وكانت أول مدينة صينية تتعرض لاختراع السينما. وخلال "الحرب الصينية ضد العدوان اليابانى" (الحرب العالمية الثانية)، وبسبب بعد هونج كونج جغرافياً عن الصين، أصبحت هى عاصمة صناعة السينما خلال فترة الحرب. كما أن وضعها كمستعمرة بريطانية حماها من الحرب الأهلية الصينية فى الفترة اللاحقة، ومن استيلاء الحزب الشيوعى على أراضي الصين الرئيسية فى عام ١٩٤٩، والتي خرجت منها الأموال والمواهب مما جعل هونج كونج تصبح عاصمة صناعة السينما الدائمة. وخلال الثمانينيات، وبعد الإعلان الصينى البريطانى المشترك الذى أكد على عودة الوحدة بين هونج كونج والصين (وهو ما حدث فى عام ١٩٩٧)، سيطر القلق على الأجواء السياسية، ووجدت سينما هونج كونج نفسها فى أزمة، بعد أن كانت قد أسست لنفسها وجوداً ذاتياً مستقلاً. وأصبح التحدى الجديد هو عملية أن تكون سينما عالمية، وهو ما يحتاج إلى استراتيجية اقتصادية لمواجهة المنافسة العالمية، وإلى موقف سياسى لتجنب التدخل من جانب الصين.

السينما المبكرة: ١٨٩٦-١٩٢٣

طبقاً للمؤرخ السينمائى من هونج كونج يو مو وان، فمن بين كل المجتمعات الصينية (أرض الصين الرئيسية، تايوان، هونج كونج،

والمجتمعات المتفرقة فى الشتات)، كانت هونج كونج هى الأولى التى عرفت السينما. وفى أوائل عام ١٨٩٦، أتى الأخوان لومير إلى هونج كونج لتصوير لقطات "حقائقية" - مشاهد عن حياة المدينة - وكانت تلك هى بداية السينما فى الصين. وفى أواخر هذا العام أتت أيضاً شركة أديسون لتصوير فيلم فى كل من هونج كونج وشانجهاى، وهما "شرطة شانجهاى" و"مشاهد شارع هونج كونج"، وكان عرضهما هو أول عرض تجارى فى كل من هونج كونج وشانجهاى.

وبين عامى ١٨٩٦ و ١٩٠٣ كانت كل النشاطات السينمائية فى هونج كونج (الإنتاج والعرض) تدار بواسطة أناس غربيين. وكانت الأفلام القصيرة - التى تأتى فى الأغلب من الولايات المتحدة - تعرض فى الأماكن المفتوحة بجوار الأسواق المزدهمة. لكن الطقس الممطر فى هونج كونج كان يمثل تحدياً كبيراً، وسرعان ما انتقلت العروض إلى أماكن داخلية فى المطاعم وقاعات الأوبرا الخاصة بجنوب الصين (كانتون). وفى عام ١٩٠١، افتتحت هونج كونج أول قاعة "تيكولوديون" (دار عرض رخيصة) فى "حديقة البهجة"، وذلك قبل بضع سنوات من افتتاح قاعة مماثلة فى شانجهاى.

ويعتبر معظم دراسة السينما عام ١٩٠٩ البداية الحقيقية لسينما هونج كونج، فقد شهد ذلك العام أول فيلم روائى من إخراج صينى، وهو "سرقة البطّة المشوية"، كوميدى عن رجل فقير يسرق بطّة مشوية من صاحبها البدينة، ويتم الإمساك به أخيراً على يد الشرطة. وهذا الفيلم من إنتاج "شركة آسيا للصور المتحركة" (وإدارتها فى شانجهاى، ويملكها الأمريكى بنجامين بولانسكى)، ومن إخراج ليونج سوى بور، وتم تصويره فى هونج كونج. وفى عام ١٩١٣ قابل بولانسكى شخصاً من هونج كونج هو لى مان وى

(١٨٩٣-١٩٥٣)، ليشكلا معاً شركة الإنتاج الصينية الأمريكية "واه - مى"، وأصبح لى فيما بعد هو "والد" سينما هونج كونج.

وفى عام ١٩٢٣ قام لى، مع صديقه ليونج سوى بور، وابن عمه لى هاى تسان، وأخيه لى بى هاى، بتكوين أول شركة إنتاج صينية فى هونج كونج، تحمل اسم "مينكسين". وبعد سنوات قليلة، بنى دور عرض وأستوديوهات، ليؤسس بذلك تكاملاً رأسياً، وبنية تحتية متكاملة (وإن كانت غير مستقرة، بسبب السياسة فى الصين) للإنتاج السينمائى، وكانت هذه الشركة نموذجاً لشركات أصغر تكونت سريعاً. وبين عامى ١٩٣٠ و ١٩٣٧، فى عشية الغزو اليابانى للصين، كانت حوالى خمسين شركة صغيرة تصنع أفلاماً بلغة جنوب الصين (كانتون) وتعرضها فى هونج كونج، وماكاو، وجنوب الصين، والمالاي، وسنغافورة، والفلبين، والأحياء الصينية فى أستراليا والولايات المتحدة وكندا. وكانت معظم هذه الأفلام أفلاماً نمطية ذات ميزانيات ضئيلة، من أنواع الكوميديا، والدراما، وملاحم المبارزات، وأوبرا كانتون. وعاشت معظم هذه الشركات الصغيرة فترة بالغة القصر، لتصنع فقط فيلاً أو فيلمين.

سينما فترة الحرب وما بعد الحرب

قام اليابانيون بقصف شانجهاى بالقنابل فى عام ١٩٣٢، مما أدى إلى اضطراب الإنتاج السينمائى. وبحلول عام ١٩٣٧ كانت صناعة السينما فى الصين قد توزعت من شانجهاى إلى شونجكينج (العاصمة فى فترة الحرب) وهونج كونج. وتم بين عامى ١٩٣٣ و ١٩٤١ صنع ٤٠٠ فيلم بلغة كانتون فى هونج كونج، معظمها موضوعات وطنية. وعندما احتل اليابانيون هونج

كونج فى عام ١٩٤١ توقف الإنتاج بشكل مفاجئ، برغم استمرار عرض الأفلام التى كان أغلبها أمريكياً. وبحلول عام ١٩٤٣، قامت اليابان بتكوين تحالف، وبدأت فى صنع أفلام موالية لليابان بدون اشتراك شركات السينما فى هونج كونج.

وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية مباشرة قامت شركة "الصين الكبرى" - التى كانت موجودة قبل الحرب - باستئناف صنع الأفلام بكل من لغتى كانتون وماندارين (لغة الجزء الرئيسى من الصين). وبعد عام تكونت شركة جديدة باسم "يونجوا" على اليد الرجل الثرى المتعلم والمتحمس للسينما لى تسو وينج من شانجهاى، وصنعت هذه الشركة أفلاماً بلغة ماندارين، منفق عليها بسخاء وتحتشد بالنجوم والمخرجين، من بينهم الممثلات القديرات مثل لى لى واه، ولين داي، والمخرجون مثل لى هان هسيانج (١٩٢٦-١٩٩٦)، وشيانج نام. وبقيت هذه المواهب جميعاً فى هونج كونج بعد انهيار الشركة فى أوائل الخمسينيات، وأصبحوا هم المجموعة الأساسية للسينمائيين داخل شركة "إخوان شو" التى كانت هى السائدة فى الفترة اللاحقة. وحقق أول فيلم ليونج واه "روح الصين" (١٩٤٨) نجاحاً تجارياً كبيراً، وهو من إخراج بو مان تشون، الذى أصبح فيما بعد واحداً من أهم المخرجين فى تاريخ السينما الصينية. وعلى النقيض فإن الأفلام بلغة كانتون كانت تصنع بمال أقل بواسطة شركة أصغر، وكانت جودتها فى الأغلب ضعيفة.

وخلال تلك الفترة، أتى عدد من السينمائيين اليساريين من الصين إلى هونج كونج لصنع الأفلام. ومن بينهم المخرجون المشهورون تسوى تشو سان، هسيا تونج سان، باى ين، واه لين، ومن بين أعمالهم "تار هانجة ورياح الربيع" (١٩٤٨)، و"عائلة مرتحلة" (١٩٤٩).

وبعد عام ١٩٤٩، بدأ إمبراطور الشحن لوك وان فى الاهتمام بهونج كونج، وكانت له شركة كاى (مقر إدارتها فى سنغافورة) التى تتحكم بالفعل فى صناعات الترفيه فى الملايا، سنغافورة، ساراواك، وبروناي، وبدأ فى شراء دور العرض فى هونج كونج، ليؤسس فيما بعد "شركة كاى للإنتاج السينمائى" فى هونج كونج، واستطاع أن يسيطر على صناعة السينما المحلية بين عامى ١٩٥٧ و ١٩٦١. وبعد مصرعه فى حادث طائرة فى عام ١٩٦٤، استعادت شركة "ران ران شو" مكانتها السائدة.

إمبراطورية شو (ماندارين)

فى عام ١٩٣٤، وبسبب الوضع السياسى المضطرب فى الصين، أرسل الابن الثانى من عائلة شو، روند، إلى هونج كونج ليؤسس فرعاً لشركة تين يات، شركة شو السينمائية التى كان مقرها شانجهاى. ومنذ أواخر الثلاثينيات حتى الاحتلال اليابانى لهونج كونج، أنتج عدد طيب من أفلام كانتون فى أستوديوهات الشركة، من بينها أفلام كلاسيكية مثل "بوهينيا الباكية" (١٩٣٤)، "أخطأت فى حق حبيبى" (١٩٣٥)، "الوردة المسمومة" (١٩٣٥).

وفى عام ١٩٥٤، كانت شركتا كاى ويونج واه، أكبر شركتين آنذاك، منمكتتين فى بناء الأستوديوهات، والتحضير لميزانيات أكبر وأفلام ضخمة بلغة ماندارين. (أفلست شركة يونج واه بعد ذلك، بعد أن فقدت سوقها فى الصين بسبب التصادم الأيديولوجى مع الشيوعيين). وخلال ذلك، كان لدى شركة روند - التى حملت اسم "شو وأولاده" - مخرجان فقط بلغة ماندارين، لى هان هسيانج (١٩٢٦-١٩٩٦) وهو مينج واه. وعلاوة على ذلك قام ببيع

أستوديو نام يانج، ولم يفعل الكثير بشأن مشروعه الجديد بإنشاء أستوديو خليج كلير ووتر. وبسبب أن روند لم يمثل أملاً للشركة، فقد أتى شقيقه الأصغر ران ران (ولد عام ١٩٠٧) في عام ١٩٥٨ من سنغافورة إلى هونج كونج، وأصبح المدير الإداري للشركة. وسرعان ما خطط لعشرين فيلماً بلغة ماندارين، واثني عشر بلغة كانتون، وبدأ في بناء مجمع أستوديوهات خليج كلير ووتر، وكان من الواضح أنه يعد لمنافسة كل من شركتي لى ولوك. لكن ذلك لم يعجب روند، الذى تولى الشركة مرة أخرى بينما بدأ ران ران شركة أخرى باسم "إخوان شو"، وكان أول أفلامها هو "المملكة والجميلة" (١٩٥٩) من إخراج لى هان هسيانج وبطولة لين داي (١٩٣٤-١٩٦٤)، التى أصبحت فيما بعد أكبر نجمة فى تاريخ سينما هونج كونج. كان هذا الفيلم (بلغة ماندارين) ذا ميزانية هائلة، وحقق نجاحاً ضخماً، وأسس لسيطرة شركة إخوان شو. وبحلول عام ١٩٦١ كان ران ران شو قد استكمل أستوديوهات خليج كلير ووتر، (التى كانت تضم ما يقرب من ألفين من الفنانين)، واشترى سلاسل دور العرض، وصنع نظاماً للنجوم فى شركته، ومدرسة للتمثيل، وفصولاً دراسية لتدريب الفنانين. وبذلك أصبح الأول والوحيد الذى يملك سيطرة كاملة على كل عناصر صناعة الأفلام فى هونج كونج.

وخلال تلك الفترة وحتى السبعينيات، كانت أفلام ماندارين هى السائدة، وذلك لأن عدداً كبيراً من الصينيين هربوا من أرض الصين الرئيسية، هرباً من الحكم الشيوعى، ليشكلوا معظم الجمهور. وكانوا يفضلون القصص التى تثير فيهم الحنين للوطن، ولم يمانعوا - وفى الحقيقة أن معظمهم كان يفضل - فى استخدام لغة الماندارين فى أفلامهم. وعلاوة على ذلك فإن العديد من السينمائيين كانوا من أرض الصين الرئيسية، لذلك كانت الماندارين هى

المفضلة لديهم. ومع التمويل المالى القوى من عائلات شانجهاى التى كانت ثرية، ومن الحكومة الوطنية فى تايوان، بالإضافة إلى المواهب القوية، سادت سينما الماندارين حتى فى ذلك المجتمع الذى ينطق بلغة الكانتون. وبعض كلاسيكيات تلك الفترة تتضمن "حب بلا نهاية" (١٩٦٠)، "الحب الخالد" (١٩٦٣)، "المبارز ذو الذراع الواحدة" (عرف فى مصر باسم "الأكتع والسيف"، ١٩٦٧)، "فندق بوابة التين" (١٩٦٦)، "لمسة من فلسفة زين" (١٩٦٩). ومن مخرجى هذه الفترة المشهورين لى هان هسيانج، تشانج تشيه (١٩٢٣-٢٠٠٢)، كينج هو (١٩٣١-١٩٩٧)، وظل لى من بينهم أقدرهم على صنع أفلام من مختلف الأنماط.

وبرغم أن ران ران شو كان يعمل عملاً شاقاً ويدير الشركة بحكمة وتبصر، فإن إنجازاته بالكثير لذرعه الأيمن طوال عشرين عاماً، ريموند تشو (ولد عام ١٩٢٩)، الذى ترك شركة شو فى عام ١٩٧٠ ليؤسس شركته الخاصة "جولدن هارفيست". تشو متعلماً تعليمًا جيدًا، وله أسلوب مختلف فى الإدارة، فبدلاً من السيطرة الشخصية المحكمة على طريق ران ران شو، تبنى تشو أسلوباً أقل تدخلاً فى عمل الفنانين، وأصبحت شركته الجديدة منافساً لشركة شو عندما كونت شراكة توزيع مع شركة كاثاى، ثم تعاقدت مع بروس لى (١٩٤٠-١٩٧٣) كممثلها الرئيسى، وكان نجاحها الأول مع بروس هو "الريس الكبير" (١٩٧١). ومع الموت المفاجئ لبروس فى عام ١٩٧٣، انحدرت شركة جولدن هارفيست حتى وصول نجم صاعد، وهو الممثل الساخر مايكل هوى (ولد عام ١٩٤٢)، الذى أثبت فيلمه الشهير فى عام ١٩٧٤ "ألعاب يلعبها المقامرون" أنه يبشر بالموجة الجديدة فى هونج كونج. ومنذ ذلك الحين، سادت الشركة كمنتج رئيسى فى هونج كونج،

وكونت شراكات مع الشركات الأمريكية والموزعين العالميين، مثل كولومبيا تريستار، ونيولاين سينما. كما كانت الشركة ناجحة أيضًا في إنتاجها العالمي، مع أفلام حققت أرقامًا كبيرة في شباك التذاكر مثل "دخول التتین" (١٩٧٣)، و"هروب قذيفة المدفع" (١٩٨٠)، والسلسلة التلفزيونية "سلاحف النينجا المراهقون" (١٩٩٠-١٩٩٣)، كما أنتجت أيضًا معظم الأفلام من بطولة جاكى شان (ولد عام ١٩٥٤) خلال الثمانينيات والتسعينيات.

الموجة الجديدة فى هونج كونج: ١٩٨٤-١٩٧٩

ظهرت الموجة الجديدة لهونج كونج فجأة عالميًا فى عام ١٩٧٩. وخلال أواخر السبعينيات عانت صناعة السينما فى هونج كونج من تناقص سريع فى عدد الجمهور، وكان ذلك راجعًا فى الجانب الأكبر إلى زيادة جماهيرية التلفزيون. وكانت معظم الشركات يائسة من العثور على حلول، لذلك كانت رغبة فى الابتكار. بالإضافة إلى ذلك فإن طبقة جديدة من محدثى الثراء تكونت خلال الانطلاقة الاقتصادية فى السبعينيات، وكانت هذه الطبقة مهتمة بالاستثمار فى صناعة السينما. وهكذا، وبين عامى ١٩٧٩ و ١٩٨٠ بدأ ما بين ثلاثين إلى أربعين مخرجًا فى صناعة أفلامهم الأولى، واستخدموا فى كل أفلامهم لغة كانتون، وكان معظم هذه الأفلام متفوقة تقنيًا على الأفلام السابقة من صنع الاستوديوهات السائدة، كما كانت أكثر معاصرة فى أسلوبها وموضوعاتها. ومن الأمثلة المهمة "السر" (آن هوى، ١٩٧٩)، "قاتلو الفراشات" (تسوى هارك، ١٩٧٩)، "السيف" (باتريك تام، ١٩٨٠)، "أب وابن" (ألين فونج، ١٩٨١). وبرغم تنوع أنماط وأساليب هذه الأفلام، فإن السمة المشتركة فيها هى "الحساسية التى تتركز حول هونج كونج"، على عكس أفلام سابقهم من اللاجئين، الذين اتخذوا من هونج كونج مقرًا مؤقتًا

قبل العودة النهائية إلى الصين. لقد كبر هذا الجيل في هونج كونج، وغير بصورة أساسية مظهر وطبيعة السينما بها.

كان العديد من أفلام الموجة الجديدة استكشافاً خلاقاً لموضوعات اجتماعية وتقاليد سينمائية، لكن بعضها فقط هو الذى نجح تجارياً. وعلى سبيل المثال، وبعد اخفاقات تجارية عديدة، وجد تسوى هارك (ولد عام ١٩٥٠) هو نفسه - وهو أحد المخرجين الرواد فى الموجة الجديدة - يعمل لشركة تجارية تكونت حديثاً تحمل اسم "سينما سیتی"، تخصصت فى الجمع بين الأكشن والكوميديا، وكان أسلوبها يجمع بين العناصر البصرية الجذابة، والمونتاج السريع، والأماكن الحضرية الحديثة. وباستخدام ميزانيات ضخمة، وممثلين مشهورين، ودعاية كبيرة، صعدت الشركة إلى القمة فى الثمانينيات، ومن بين أفلامها الناجحة تجارياً "المتفوقون يذهبون إلى أماكن عديدة" (١٩٨٢) والأربع حلقات التالية له. لقد بدأت مثل هذه الشركات الناجحة تحل محل نظام الأستوديو العتيق لدى الأخوان شو، التى توقفت رسمياً فى عام ١٩٨٦. ومنذ ذلك الحين كان التمويل للأفلام يأتى عادة من شركة من بين ثلاث شركات - جولدن هارفيست، وجولدن برينسيس (التي كانت تمول شركة سينما سیتی)، ودى أند بى - وهذه الشركات الثلاث كانت تتحكم فى الإنتاج والتوزيع.

وبسبب أن تمويل الصناعة كان يأتى من عدد صغير من الشركات، لم يكن من الغريب أن الحرية التى حصلت عليها الموجة الجديدة من المتطلبات التجارية الصارمة لم تعيش طويلاً. ومنذ منتصف الثمانينيات، بدأت فى الشكل "موجة ثانية"، تعمل أكثر داخل قيود النظام التجارى، بينما استمرت فى التطورات التقنية والحساسية الاجتماعية التى كانت للموجة الأولى.

وكانت الموجة الثانية تتألف من بعض مخرجى الموجة الجديدة مثل تسوى هارك، ييم هو (ولد عام ١٩٥٢)، آن هوى (ولدت عام ١٩٤٧)، بالإضافة إلى مخرجين أصغر مثل ميبل تشونج (ولدت عام ١٩٥٠)، كلارا لو (ولدت عام ١٩٥٧)، وونج كارى واى (ولد عام ١٩٥٨). وتناولت أفلام الموجة الثانية قضايا معاصرة، خاصة تلك التى لها علاقة بإعادة توحيد هونج كونج والصين فى عام ١٩٩٧. ومثل أفلام سابقهم من الموجة الأولى، فإن الكثير من أفلام الموجة الثانية عرضت فى مهرجانات عالمية، مثل كان، ونيويورك، وطوكيو. وبعض الأفلام المهمة من تلك الفترة تتضمن "المنصة المركزية" (١٩٩٢) لستانلى كوان (ولد عام ١٩٥٧)، و"حياة الارتحال" (١٩٩٦) لكلارا لو. والعديد من الأفلام الجماهيرية لتلك الفترة، مثل سلسلة "المتفوقون يذهبون إلى أماكن عديدة"، توقفت على أفلام هوليوود فى شباك التذاكر. وفى تلك الفترة سادت أفلام هونج كونج فى أسواق كوريا، واليابان، وتايوان، ومناطق الصين الرئيسية.

تحدى العولة

بسبب القلق من اقتراب إعادة التوحيد مع الصين فى عام ١٩٩٧، هاجر عدد كبير من سينمائيى هونج كونج طوال الثمانينات وأوائل التسعينيات، ومن بينهم منتجون، ومخرجون، وكتاب سيناريو، وممثلون وممثلات، واجتذبت هوليوود البعض منهم، لكن العديد منهم توقف عن العمل فى السينما. وبالإضافة إلى فقدان المواهب، عانت هونج كونج من انكماش اقتصادى خطير خلال التسعينيات، تأثر به حتى الشركات الكبرى مثل جولدن هارفيست. كما أن قرصنة الشرائط وأقراص السى دى والدى فى دى اجتاحت السوق المحلية. وبحلول عام ١٩٩٩ وصل عدد الجمهور إلى أدنى

مستوى، وكانت الأفلام الوحيدة التى تجتذب الجمهور هى أفلام هوليوود الشهيرة مثل "الأسد الملك" (١٩٩٤) و"تايتانيك" (١٩٩٨).

وفى الوقت ذاته، فإن الإمكانية الاقتصادية فى سينما هونج كونج جذبت الاهتمام العالمى. وكان لنجاح "غد أفضل" (١٩٩٨) من إخراج جون ووه (ولد عام ١٩٤٦) فى الولايات المتحدة أثر كبير، مما أدى إلى شيوع الكونج فو الصينى فى أفلام الأكشن الأمريكية. ومنذ ذلك الحين، كانت أفلام هونج كونج تعرض فى دور العرض التجارية الكبيرة فى الولايات المتحدة، وكان هناك فنانون من هونج كونج يعملون فى هوليوود بهدف التوزيع العالمى، مثل المخرجين جون ووه، وتسوى هارك، والممثلين جاكى شان، وتشو يون فات (ولد عام ١٩٥٥)، وجيت لى (ولد عام ١٩٦٣). وعلى سبيل المثال فإن فيلم جاكى شان "من أنا؟" (١٩٩٨) يحاول أن يربط هونج كونج بالمجتمع العالمى، فى قصة تحتشد بالأكشن الذى يتضمن مافيا عابرة للدول، والمخابرات المركزية الأمريكية، وأماكن تصوير فى أفريقيا وأمستردام. ومثل أفلام عديدة أخرى صنعت خلال التسعينيات، فإن هذا الفيلم يتناول أيضاً مسألة الهوية، لكنه يبحث عن الإجابة عليها بالربط السطحى مع مجتمعات عالمية. ومنذ ذلك الحين، استمر شان فى بناء أفلامه العالمية سواء من خلال منتجين محليين، أو بتمويل من هوليوود كما فى فيلم "ساعة الذروة" (١٩٩٨)، أو بالإنتاج المشترك مثل "فائقة الجمال" (١٩٩٩) و"ظهيره شانجهاى" (٢٠٠٠)، ومنذ أواخر التسعينيات وبداية العقد التالى، تزايدت ضرورة الإنتاج المشترك، للتمويل وتسهيل التوزيع العالمى.

كانت الغالبية العظمى لأفلام هونج كونج فى التسعينيات وما بعدها من نوعية أفلام العصابات الممتزجة بالخيال، وقصص الأشباح، والكوميديا

العبثية (خاصة من بطولة الممثل الكوميدي المشهور ستيفن تشو - ولد عام ١٩٦٢)، ووسط هذا الطوفان كان هناك عدد من الأفلام الواقعية المهمة التي صنعها مخرج واحد معروف على نطاق ضيق، وهو فروت تشان (ولد عام ١٩٥٩)، الأول - وربما الوحيد - من المخرجين المستقلين في تلك الفترة، ومن أفلامه "صنع في هونغ كونج" (١٩٩٧)، "أطول صيف" (١٩٩٨)، "دوربان دوربان" (٢٠٠٠)، وهي أفلام لا تحتوي على أكشن هائل أو نجوم كبار، لكنها تتميز بالملاحظة القوية لحياة أهالي هونغ كونج من الناس العاديين. وأهمية هذه الأفلام بالنسبة للسينما المستقلة - التي كانت شبه غائبة قبل ذلك في هونغ كونج - لاتزال في علم الغيب. وماتزال شركات كبرى مثل جولدن هارفيست، وشركات تأسست في الثمانينيات، تحاول أن تجد طرقاً للتكيف مع تحديات القرن الواحد والعشرين.

انظر أيضاً:

"الصين"، "أفلام فنون القتال"، "السينما القومية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Jarvis, Ian C. *Window on Hong Kong. A Sociology Study of the Hong Kong Film Industry and Its Audience*. Hong Kong: University of Hong Kong Press, 1977.

Tee, Stephen. *Hong Kong Cinema. The Extra Dimension*. London: British Film Institute, 1997.

Yu, Mo Wan. *Stories of the Beginning of Hong Kong Cinema*. Hong Kong: Wide Angle Publishing, 1985.

Jenny Kwok Wah Lau

كتبت هذا الفصل: جيني كواك واه لاو

وونج كارى واى

(ولد فى شانجهاى، الصين، ١٩٥٨).

من بين سينمائىي الموجة الجديدة فى هونج كونج، ربما كان وونج كارى واى هو الأشهر عند النقاد، فقد فاز بالعديد من الجوائز، مثل جائزة أفضل مخرج فى مهرجان كان السينمائى عن فيلم "سعداء معاً" (١٩٩٧). وعادة ما تُروى أفلامه بواسطة المونولوج الداخلى للشخصيات، لتُخلق ما يبدو أنه أسلوب ما بعد حداثى يميل إلى التجزئ والمصادفة. وتعكس أفلامه الحياة المعاصرة، والاعتراب فى المدن والفرص الضائعة، وعلاقات الحب العابرة، والحزن العميق.

انتقل وونج وهو فى الخامسة من عمره مع والديه من هونج كونج إلى شانجهاى، ولأنه لم يكن قادراً على التحدث باللهجة المحلية (كانتون)، فقد قضى سنواته الأولى فى الذهاب إلى دور السينما، وهو ما أصبح عادة استحوذت عليه. وبعد التخرج من جامعة بوليتكنيك فى هونج كونج، حيث درس فن التصميم الجرافيكى، التحق بأشهر محطة تليفزيون محلية فى ذلك الوقت (تى فى بى)، وأصبح كاتب سيناريو لمسلسلات الدراما التليفزيونية. ومسلسل أوبرا الصابون الشهير "لا تنتظر الآن" (١٩٨٢)، الذى كان وونج أحد أهم كتابه، جذب الاهتمام آنذاك بسبب قصته غير العادية. بدأ وونج

حياته ككاتب سيناريو، وكان أول أفلامه كمخرج "عندما تنهمر الدموع" (١٩٨٨) الذى عرض فى أسبوع النقد بمهرجان كان فى عام ١٩٨٩، وتميز الفيلم ببنائه السردى وأسلوبه البصرى غير التقليديين.

وكان فيلمه الثانى هو "أيام الجموح" (١٩٩١)، وكان بداية تعاون طويل مع المصور السينمائى كريستوفر دويل، وهو يدور فى الستينيات، الفترة التى استمرت فى جذب اهتمام وونج فى أفلامه التالية. وبرغم أن الفيلم فاز بخمس جوائز فى هونج كونج، بما فى ذلك أفضل فيلم وأفضل مخرج، أدى أسلوبه وقصته غير المألوفين (أو بالنسبة للبعض عدم وجود قصة أصلاً) إلى الفشل التجارى. وبعد أربع سنوات أخرى، قام وونج بالتجريب فى نمط فيلم فنون القتال التاريخى فى "رماد الزمن" (١٩٩٤). وخلال فترة الإحباط لصنعه هذا الفيلم صنع فيلماً سريعاً هو "قطار تشونجكينج السريع" (١٩٩٤)، وهو فى جوهره مزحة من قصتى حب متعاقبتين لا يفوز أحد فيهما بما يستحقه. دعم كوينتين تارانتينو هذا الفيلم، وقامت شركة ميراماكس بتوزيعه على مضض، وسرعان ما أصبح فيلماً من نوعية الثقافات الخاصة فى الولايات المتحدة وأوروبا، ورفع مكانة وونج إلى مصاف "المؤلف".

يعمل وونج مع نفس طاقم الممثلين والفنيين (خاصة النجوم تونى ليونج، ماجى تشيونج، آندى لاو) فى أغلب أفلامه. وتتميز أفلامه بالعناصر البصرية التى تجذب الاهتمام لذاتها، وتستعصى على أية قراءة تاريخية عميقة. وصوره عادة ما تقيم فى فترة زمنية معاصرة حتى لو كانت صوراً من الماضى. يستفيد من نقاط قوة دويل، بكاميراته المحمولة التى تترجم الضوء والظل إلى حالة مزاجية وأسلوب، لذلك فإن أفلامه تدور حول اللحظات الضائعة التى تغوص فى أعماق الذاكرة العاطفية، وحول الماضى

(الضائع) الذى يتم تصويره من خلال رغبة الحاضر. وهكذا فإن "أيام الجموح" هو ذاكرة للستينيات تم بناؤها من خلال تجربة الحياة الحديثة فى الثمانينيات، كما أن "قطار تشونجكينج السريع" يدور على السبعينيات بخيال النظرة المدنية (المتروبوليتانية) للتسعينيات، و"سعداء معاً" هو قصة رومانسية من طراز قديم تمضى من خلال ثقافة الهجرة العالمية فى القرن الحادى والعشرين.

مشاهدات مقترحة:

"عندما تنهمر الدموع" (١٩٨٨)، "أيام الجموح" (١٩٩١)، "قطار تشونجكينج السريع" (١٩٩٤)، "سعداء معاً" (١٩٩٧)، "فى حالة مزاجية للحب" (٢٠٠٠)، "٢٠٤٦" (٢٠٠٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Abbas, Ackbar, et al. *Wong Kar-Wai*. Paris: Dis Voir, 1997.

Payne, Robert. "Ways of Seeing Wild." *Jump Cut*, no. 44 (Fall 2001).

Teo, Stephen. *Wong Kar Wai: Auteur of Time*. London: British Film Institute. 2005.

Jenny Kwok Wah Lau

جينى كواك واه لاول

أفلام الرعب "Horror Films"

تركز أفلام الرعب على ما يخيفنا: الغامض والمجهول، الموت والانتهاك الجسدى، وفقدان الهوية. وهدفها هو إثارة ردود أفعال من الخوف أو النفور من جانب المتفرج، سواء من خلال الإيحاء وخلق جو وجدانى، أو بواسطة تجسيد عنف مصور. ومن المفارقات أن أفلام العنف تتيح اللذة، بإتاحة رد فعل من الخوف المتحكم به، فيما يفترض أنه يقوم بالتطهير. إن قصص الخوف والمجهول لا زمن لها، وبلا شك أنها بدأت مع الإنسان البدائى وهو يجلس حول النار. وحول نار مماثلة على الشاطئ فى الليل يحكى جون هاوسمان بشكل درامى الأسطورة المخيفة لخليج أنطونيو وقد تحلق حوله الأطفال فى بداية فيلم جون كاربنتر "الضباب" (١٩٨٠). وهذا النمط الفيلمى يمتد بجذوره إلى أشكال ما قبل سينمائية، فى تماثيل الخشب فى العصور الوسطى، ومسرح العرائس، والرواية المخيفة، كما كان هذا النمط جماهيرياً منذ بداية السينما، كما يشهد على ذلك الأفلام الفانتازية التى صنعها جورج ميليبس فى السنوات الأولى من القرن العشرين. والعديد من أفلام الحيل القصيرة التى صنعها ميليبس تتناول وحوشاً، مثل الدرويش فى "الوحش" (١٩٠٣)، وأشباهاً مثل "العائد" (١٩٠٣)، والسحر فى "تمثال دبت فيه الحياة" (١٩٠٣)، والشيطان فى "كنوز الشيطان" (١٩٠٢)، وهى موضوعات سوف تصبح محورية لهذا النمط الفيلمى مع مرور الزمن.

وأفلام الرعب تتناول المخاوف العالمية (التي تخص البشر جميعًا - المترجم) والمخاوف الثقافية (الخاصة بمجتمع معين - المترجم)، وهى تستخدم موضوعات لا زمن لها عن العنف والموت والجنس، والطبيعة المتوحشة بداخلنا، بالإضافة إلى مخاوف أكثر خصوصية مثل الإشعاع الذرى فى الخمسينيات، والتلوث البيئى فى السبعينيات والثمانينيات. وكما يلاحظ ستيفن كينج، فإن الرعب "شديد المرونة، وقابل للتعديل بلا نهاية، وبالغ الفائدة" (ص ٨١). إن الرعب يخاطب ما هو محرم أو دنى لدى كل البشر، لكنه يستجيب أيضًا إلى مخاوف محددة تاريخيًا. وهذان النوعان من المخاوف عولجا فى التصنيفات الأساسية للرعب، والتي يصنفها روى هاس وتى جيه روس: الرعب المخيف، رعب الوحوش (هناك تداخل مع الخيال العلمى)، والتشويق النفسى. ولأن الرعب يقدم لنا تجارب من الخوف يمكن التحكم فيها، فإنه من الأنماط الدائمة فى السينما، وهو جماهيرى الآن كما كان جماهيريًا دائمًا.

التاريخ المبكر

على عكس أنماط أخرى مثل الفيلم الموسيقى أو فيلم رجل العصابات، التى كان عليها أن تنتظر حتى تطور تقنية الصوت، فقد كانت أفلام الرعب نمطًا مهمًا فى الفترة الصامتة. ورواية ماري شيللى "فرانكينشتاين" (١٨١٨) تم تصويرها سينمائيًا منذ عام ١٩١٠، أما فى فرنسا فقد استفاد مسلسل لوى فوياد "مصاصو الدماء" (١٩١٥-١٩١٦) من القصص السابقة عن مصاصات الدماء. وكان الجمهور معتادًا تمامًا على مواضيع الرعب حتى أنه ظهرت محاكاة ساخرة لها فى عام ١٩٢٧ فى فيلم "القط وعصفور الكناريا".

وأول سلسلة مهمة من أفلام الرعب ظهرت فى السينما التعبيرية الألمانية، وهى حركة بدأت مع الفيلم المهم "مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩٢٠) من إخراج روبرت فينه. وتحكى حيكته عن منوم مغناطيسى يجبر وسيطه الذى يسير وهو نائم على ارتكاب جرائم القتل. كان تصميم المناظر للفنانين التعبيريين هيرمان فارم، والتر رايمان، والتر روهريج، ويكاد الفيلم ألا يحتوى على زوايا قائمة فى مبانيه وشوارعه المشوهة، والظلال مرسومة مباشرة على الجدران والأرضيات بدلا من خلقها بواسطة الإضاءة، كما أن الماكياج والتمثيل أسلوبيان بشكل متعمد. والفيلم يجسد بصرياً جنون نزيل المصححة العقلية الذى يروى القصة. وحقق الفيلم نجاحاً عالمياً كبيراً، واستلهمته أفلام عديدة جاءت بعده.

وكانت التعبيرية الألمانية فترة أو حركة خاصة من السينما الألمانية الصامتة، وهى تبتعد عن الواقعية لكى تسقط على العالم الخارجى تجسيدات مجردة من المشاعر الداخلية الحادة، سواء مشاعر الشخصيات فى السرد أو مشاعر الفنانين أنفسهم. ومن التقنيات المميزة لسينما التعبيرية الألمانية التأكيد على الزوايا الحادة، والإضاءة ذات الظلال، والعدسات أو الديكورات المشوهة، والتمثيل والماكياج الأسلوبيان. والأفلام يتم تصوير معظمها فى الاستوديو، غالباً فى "أوفا" (أكبر أستوديو فى ألمانيا آنذاك)، لتعطى مظهرًا مصطنعاً يسعى عمداً لنفى العالم الطبيعى. لذلك كانت التعبيرية الألمانية أسلوباً أكثر ملائمة لأفلام الرعب، والعديد من هذه الأفلام تتناول تيمات رعب مشهورة للانهميار النفسى والجنون وما فوق الطبيعى، مثل "الغول: كيف أتى إلى العالم" (١٩٢٠)، و"الموت المرهق" أو "بين عالمين" (١٩٢١)، و"توسفيراتو، سيمفونية رعب" أو "توسفيراتو مصاص الدماء" (١٩٢٢)، وأول إعداد لرواية

برام ستوكر "دراكولا" (١٨٩٨)، و"طالب براج" (١٩٢٦)، و"فاوست" (١٩٢٦). ووصل إنتاج الأفلام التعبيرية فى ألمانيا إلى الذروة فى منتصف العشرينيات، وتفتت الحركة فى بداية الثلاثينيات مع قدوم الصوت وهجرة العديد من المخرجين الألمان، والمصورين، والممثلين، والعاملين الآخرين فى مجال السينما، إلى الولايات المتحدة مع صعود النازيين إلى السلطة. وفى هوليوود واصلوا العمل داخل نظام الاستوديو، حيث صنعوا إسهامات مهمة فى تطور ومظهر أفلام الرعب، خاصة التى أنتجت فى شركة يونيفرسال، ثم لاحقاً فى الأربعينيات للأسلوب المميز للفيلم نوار.

وعلى النقيض من السينما الألمانية، كانت الأفلام الكوميدية وأفلام الويسترن المميزة لهوليوود فى الفترة الصامتة تعبر عن مزاج مرح ومنفتح غير مناسب للعوامل الخائفة المظلمة للرعب التقليدى. فى فترة لاحقة كثيراً سوف تتحول هوليوود لاستلهاام التيار القوى للرعب الذى يمتد فى الأدب الأمريكى، من شيطنة الهنود الحمر وعالم البرية فى روايات تشارلز بروكدين براون، جيمس فينيمور كوبر، ناثانييل هوثورن، وآخرين، إلى حكايات الرعب الأكثر مباشرة عند إدجار آلان بو، وإتش بى لافكرافت. لكن برغم أن الرعب لم يكن من أولويات هوليوود فى تلك الفترة، فإن لون شانى (١٨٨٣-١٩٣٠)، المعروف بلقب "الرجل ذو الألف وجه" لبراعته فى الماكياج، ظهر كأول نجم أمريكى فى هذا النمط، فى أدوار مثل كوازيمودو فى "أحدب نوتردام" (١٩٢٣)، و"شبح الأوبرا" (١٩٢٥)، والأفلام الثمانية التى تعاون فيها مع المخرج تود براونينج. كان لوني شانى متفرداً بين نجوم السينما الصامتة، وكان معروفاً بتصوير شخصيات وحشية، مشوهة، ومضطربة نفسياً.

الرعب فى عصر الاستوديو

ساعد فيلم "دكتور جيكل ومستر هايد" (١٩٢٠) من بطولة الممثل المسرحى بالغ التقدير جون باريمور، على تأسيس النمط فى هوليوود، لكن هذا التأسيس لم يتأكد إلا بعد وصول تقنية الصوت بفترة قصيرة، عندما أنتجت شركة يونيفرسال سلسلة من أفلام الرعب، خاصة إخراج براونينج الشهير لفيلم "دراكولا"، مع الممثل بيلا لوجوزى، وإخراج جيمس ويل لرواية "فرانكشتاين" مع الممثل بوريس كارلوف، وكلاهما عرض فى عام ١٩٣١، وأصبح لوجوزى وكارلوف النجمين العظيمين لأفلام الرعب فى الثلاثينيات، ليحققا مكانة أيقونية فى الثقافة الجماهيرية الأمريكية. واستمرت الشركة لثلاثة عقود فى صنع سلسلة من الحلقات التالية والتخريجات منها، مثل عروس "فرانكشتاين" (١٩٣٥)، و"فرانكشتاين يقابل الرجل الذئب" (١٩٤٣)، و"منزل فرانكشتاين" (١٩٤٤)، وانتهت إلى تقديم أفلام محاكاة ساخرة مع أبوت وكوستيللو، نجمى الكوميديا المهمين لدى شركة يونيفرسال. وكانت أفلام الشركة متأثرة كثيراً بميزانسين التعبيرية الألمانية، وعلى سبيل المثال، فإن فيلم "المومياء" (١٩٣٢) من بطولة كارلوف كان من إخراج المصور السينمائى الألمانى كارل فرويند، الذى كان قد صور "الغول"، وفيلم فريتز لانج "متروبوليس" (١٩٢٦) وأفلام أخرى، قبل أن يهاجر إلى هوليوود فى عام ١٩٢٩. وكان كارل ليميل يدير شركة يونيفرسال، وهو نفسه ألمانى المولد. وتأسست أسطورة مخلوق فرانكشتاين، ومصاص الدماء، والرجل الذئب، والمومياء (الذى تم اختراعه فى الأفلام)، ثم أعيد صنعها المرة بعد الأخرى فى أفلام الرعب التى أنتجتها الشركة.

وبرغم أن شركات أخرى أنتجت بين الحين والآخر أفلام رعب ذات ميزانية عالية، مثل إعادة شركة باراماونت "دكتور جيكل ومستر هايد" (١٩٣٢) مع فريدريك مارش، وفيلم شركة آر كيه أوه "كينج كونج" (١٩٣٣)، فقد ظلت شركة يونيفرسال مهيمنة على هذا النمط خلال تلك الفترة. وكان الاستثناء المهم هو فيلم "أشخاص عجيبة" (١٩٣٢) لشركة إم جى إم، وإخراج براونينج، وتتضمن القصة عروض سيرك متجول، ولعبة الترابيز القاسية التى تستغل هذه الشخصيات العجيبة. استخدم براونينج مجموعة من الناس نوى سمات جسمانية غريبة، ومشهد الذروة الذى يسرون فيه وراء لعبة الترابيز وسط المطر والأوحال يثير القشعريرة. إنهم رفاق معًا، ويتم تصويرهم على نحو إنسانى أكثر من الناس الطبيعيين، وبذلك فإن الفيلم يستيق إعادة تفسير الوحوش التى سوف تميز أفلام الرعب منذ الستينيات وما بعدها. ومن الواضح أن ذلك كان قلبًا جذريًا يسبق زمانه، وتم إعادة مونتاج الفيلم بقسوة عند عرضه فى أمريكا، وتم حظر عرضه فى بريطانيا طوال ثلاثين عامًا.

شهدت سنوات الحرب فظائع رعب حقيقى على المستوى العالمى، وقامت أفلام هوليوود بالتأكيد على ما هو إيجابى لرفع الروح المعنوية على الجبهة الداخلية. ومنذ عام ١٩٤٢ حتى ١٩٤٦ فى شركة آر كيه أوه، قام المنتج فال ليوتون (١٩٠٤-١٩٥١)، وهو الذى كان يعمل سابقًا فى إصلاح السيناريوهات لدى ديفيد أوه سليزنيك، بصنع سلسلة من تسعة أفلام رعب لمخرجين عديدين، من بينها "أنا سرت مع زومبي" (١٩٤٣) من إخراج جاك تورنيه، و"خاطف الأجساد" (١٩٤٥) من إخراج روبرت وايز، وهى أفلام استخدمت خلق الأجواء والإحياء بوسائل بسيطة. وعلى سبيل المثال فإن فيلم

تورنيه "الناس القطط" (١٩٤٢) يحكى قصة المرأة الشابة إيرينا (سيمون سيمون) التى تعتقد فى خرافة القرية التى نشأت فيها "أولد وورلد"، إنها سوف تتحول إلى فهد خطير عندما تستثار عاطفياً أو جنسياً، ولكن ليس هناك فى الفيلم مشهد لتحولها مثلما يحدث فى أفلام الرعب عن الناس الذئاب، أو الاقتباسات عن "دكتور جيل ومستر هايد"، حيث لا تكون هذه المشاعر مجرد مواضع تقليدية وإنما تجربة بصرية يعيشها المتفرج. فى أحد هذه المشاهد ترى إيرينا غريمتها، تسبح وحدها فى حوض سباحة داخلى فى الليل، وتسمع وقع أقدام خفيفة، وترى ظلاً غير مميز يعبر على الحائط، وعندما تذهب المرأة الخائفة الباردة لتستعيد رداءها، تجد أنه ممزق بسبب مخالب حيوان. وبالمثل فى فيلم "الرجل الفهد" (١٩٤٣)، من إخراج تورنيه أيضاً، نسمع الموت العنيف لفتاة مرافقة هاجمها فهد، لكن كل ما نراه هو دماؤها تنبثق من تحت باب منزلها المغلق.

وفى الخمسينيات تداخل فيلم الرعب بشكل ذى مغزى مع الخيال العلمى. لقد أدت مخاوف الحرب الباردة والعصر النووى إلى أفلام وحوش عديدة، حول مخلوقات تحولت أو استيقظت بعد دهور من السبات بسبب الإشعاع النووى والتجارب الذرية. ووحوش مثل الديناصور العملاق فى "الوحش من ألفى فرسخ" (١٩٥٣)، والنمل العملاق فى "هم!" (١٩٥٤)، والمخلوق فى فيلم "فرس البحر المتوحش" (معروف أيضاً باسم "فرس البحر العملاق"، ١٩٥٩)، هى جميعاً نتاج التجارب الذرية، كما فى السحابة المشعة التى تسببت فى انكماش "الرجل المنكمش العجيب" (١٩٥٧)، ونمو "الرجل الضخم المدهش" (١٩٥٧). وفيلم "الشئ من العالم الآخر" (١٩٥١) وضع أساس طابع أفلام الوحوش خلال ذلك العقد، وهو يعتمد على رواية قصيرة

لكاتب الخيال العلمى دون دابليو كامبيل، والفيلم يضحى بكل تفاصيل المنطق العلمى الذى جاء فى القصة لكى يؤكد بدلا من ذلك على الصراخ والعويل المبهم للمخلوق شبيه النباتات، والذى يملك على نحو ما طرق معرفة تقنية . تتجاوز الكائنات الأرضية، ويميل إلى قتل البشر لامتناسهم دمائهم.

وبحلول منتصف الخمسينيات ظهر جمهور شاب باعتباره المستهلك الرئيسى، خاصة فى مجال الذهاب إلى السينما، والعديد من أفلام الرعب فى تلك الفترة كانت تستهدف هذا الجمهور من المراهقين، مثل "أنا كنت فرانكينشتاين مراهقاً" (١٩٥٧)، و"كنت رجل ذئب مراهقاً" (١٩٥٧)، و"رعب شاطئ الحفل" (١٩٦٤). وقامت شركة "أفلام إنترناشيونال الأمريكية" (إيه آى بى)، وهى شركة توزيع وإنتاج سينمائى تأسست فى عام ١٩٥٤ بواسطة جيمس إتش نيكولسون وصامويل زد أركوف، بالتخصص فى أفلام حرف (ب)، أفلام المراهقين وأفلام استغلال الموضوعات الخاصة، وأفلام الرعب مثل "المخلوقة" (١٩٥٦)، و"رعب من العام ٥٠٠٠" (١٩٥٨)، و"هجوم الناس الدمى" (١٩٥٨). وبعض هذه الأفلام من إخراج روجر كورمان (ولد عام ١٩٢٦)، بما فى ذلك الفيلم مصطنع التعقيد "دلو من الدماء" (١٩٥٩). وكانت هذه الشركة من الشركات المستقلة التى أوضحت الطريق خلال الخمسينيات تجاه استراتيجية استهداف قطاعات محددة من الجمهور، وانتقلت من التوزيع إلى الإنتاج، وبدأت أخيراً فى صنع أفلام ذات قيم إنتاجية أعلى، بدأت مع فيلم كورمان "منزل الحاجب" (١٩٦٠)، وهو اقتباس فضفاض عن قصة قصيرة لإدجار ألان بو، وبطولة فينسينت برايس، وتم تصويره بالألوان والسينماسكوب. صنع كورمان أفلاماً أخرى عديدة للشركة تعتمد على تيمات من قصص بو، وبطولة برايس، مثل "قناع الموت الأحمر" (١٩٦٤) من تصوير مخرج أفلام الثقافات البريطانى نيكولوس رويج.

كذلك فى الخمسينيات وبداية الستينيات، انتقل مخرج أفلام استغلال الموضوعات الخاصة ويليام كاسيل (١٩١٤-١٩٧٧) من أفلام التشويق والويسترن إلى أفلام الرعب، بسلسلة من أفلام الرعب المبهرة مثل "اللاذع" (١٩٥٩)، و"ثلاثة عشر شبعا" (١٩٦٠)، و"مستر ساردونيكاس" (١٩٦١).

وفى إنجلترا، قامت شركة أفلام هامر بعرض العديد من أفلام الخيال العلمى الكلاسيكية، جنباً إلى جنب أفلام الدراما الأخرى، ومن أمثلة هذه الأفلام "تجربة كواترماس" (١٩٥٥)، و"المجهول" (١٩٥٦)، لكنها انطلقت بشكل جاد فى أفلام الرعب مع "لعنة فرانكنشتاين" (١٩٥٧) من إخراج تيرانس فيشر (١٩٠٤-١٩٨٠) الذى كان يعمل لفترة طويلة لدى الشركة، التى استمرت فى إنتاج عدد كبير من أفلام الرعب التى تعود إلى الوحوش القديمة، مثل مخلوق فرانكنشتاين، ودر اكيولا، والمومياء، وظلت تصنع هذه الأفلام حتى السبعينيات، بالإضافة إلى ابتكار وحوش جديدة مثل "الجورجون" (١٩٦٤) (امرأة رأسها مكسو بالأفاعى - المترجم). أعادت أفلام هامر الحيوية إلى هذا النمط الفيلمى بالعودة إلى الصورة الأيقونية المربعة وتحديثها، باستخدام جري اللون، وجرعة حديثة مقررة من المضمون الجنىسى. وكان العديد من هذه الأفلام من بطولة بيتر كوشينج وكريستوفر لى، اللذين كانا الأكثر شهرة وغزارة فى صنع أفلام الرعب بين نجوم تلك الفترة.

الرعب الجسدى

أعاد فيلم "توم المتلصص" (١٩٦٠) و"سايكو" (١٩٦٠) بشكل جذرى بناء هذا النمط الفيلمى، بالتركيز على شخصيات مضطربة نفسياً فى سياقات الحياة اليومية، بدلا من مواقف فوق طبيعية فى أماكن مخيفة. كان "سايكو"

من إخراج ألفريد هيتشكوك، عن رواية روبرت بلوك التى نشرت فى عام ١٩٥٩، والتى كانت بدورها تعتمد فى جانب منها على أفعال الحياة الحقيقية للسفاح إيد جاين، وربما كان هذا الفيلم هو الأكثر تأثيراً على الإطلاق بين أفلام الرعب. وهو يدور فى غرف الفنادق الصغيرة المعاصرة على الطريق، ودكاكين الخردوات، وساحات السيارات المستعملة، وقد وضع الفيلم تصوراً أن مكان الرعب هو فى العالم اليومى للمتفرج، موضحاً أن العنف المرعب جزء لا يتجزأ من أمريكا الطبقة الوسطى، وهو كامن تحت ما يبدو أنه مظهر هادئ. وسار فيلم رومان بولانسكى "طفل روزمارى" (١٩٦٨)، وويليام فريديكين "طارد الأرواح الشريرة" (١٩٧٣)، فى نفس الاتجاه، لتصوير النزعة الشيطانية فى نيويورك وواشنطن المعاصرتين، وحقق الفيلمان نجاحاً تجارياً هائلاً، وساعداً على أن يصبح فيلم الرعب من بين أفلام التيار السائد.

وفى عام ١٩٦٨ أتى النجاح المذهل فى شباك التذاكر لفيلم جورج إيه رومير المستقل "ليلة الموتى الأحياء"، وهو أحد أوائل حفلات منتصف الليل (التي كانت دور العرض تقدمها بعد انتهاء عروض أفلام التيار الرئيسى). صنع الفيلم بالأبيض والأسود بميزانية صغيرة، وأصبح من أهم أفلام الثقافات الخاصة نجاحاً، واتسم بجماليات الميزانية المنخفضة، والتجسيد التصويرى العنيف للانتهاك الجسدى، فنحن نرى موتى أحياء يأكلون أحشاء بشرية، كما أن الفيلم يخرج بوضوح على العديد من مواضع أفلام الرعب، وأدى كل ذلك على التأثير القوى للفيلم على المتفرج. كان هذا الفيلم يمضى فى نفس تيار الانتهاك الجسدى العنيف لأفلام هيرشيل جوردون لويس، مثل "مأدبة الدماء" (١٩٦٣)، و"ألفان من المجانين!" (١٩٦٤)، كما جاء الجزء الثانى

لفيلم روميرو "فجر الموتى" (١٩٧٨) الذى أخذ العنف المجسد إلى مستوى جديد، وأسس لمجموعة جديدة من الأفلام تدعى "أفلام طرطشة الدماء" التى تركز على العنف الجسدى. وقبل سنوات قليلة من هذا الفيلم، خصص فيلم توبى هوبر "مذبحة المنشار فى تكساس" (١٩٧٤) معظم وقته للتعذيب السادى على بطلته. كما صنع المخرج الكندى ديفيد كرونينبيرج العديد من أفلام الرعب المتعلقة بالغزو الجسدى، بما فى ذلك "ارتعاشات" (المعروف أيضا باسم "جاءوا من الداخل"، ١٩٧٥)، بتلك الطفيليات المنفرة الكريهة التى تدخل الجسم من مختلف الفتحات، كذلك "السلالة" (١٩٧٩) الذى يصور مشاهد من ولادة الوحوش، و"الماسحون" (١٩٨١) حيث تتفجر الرؤوس فى رشاشات من العظام والدماء، ثم نسخته من فيلم "الذبابة" (١٩٨٦) حيث يتداعى جسد أحد العلماء ببطء وهو يتحول إلى حشرة. وهذه الطرطشات عوملت كمبالغات كوميدية فى فيلم بيتر جاكسون "ميت المخ" (المعروف أيضا باسم "ميت حيا"، ١٩٩٢)، وسام ريمى "الميت الشرير" (١٩٨١). كما ركز فيلم كليف باركر "موقد الجحيم" (١٩٨٧) عن عمد على اللحم البشرى فى مشاهد السلخ، والتقييد، والتعذيب.

وفى طريق روميرو، أسس العديد من المخرجين الشباب شهرتهم بالعمل أساسا فى أفلام الرعب، ومن أشهرهم برايان دى بالما فى أفلام "شقيقات" (١٩٧٣)، "كارى" (١٩٧٦)، "ارتدت لنتقتل" (١٩٨٠)، كذلك ويس كرافين فى "آخر منزل إلى اليسار" (١٩٧٢)، "التلال عيون" (١٩٧٧)، "كابوس فى شارع شجر الدردار" (١٩٨٤)، ولارى كوهين فى "إنه حى" (١٩٧٤)، "الله قال لى أن أفعل"، المعروف أيضا باسم "شيطان" (١٩٧٦)، وجون كاربنتر فى "هالوين" (١٩٧٨)، "الضباب" (١٩٨٠)، "كريستين"

(١٩٨٣) المأخوذ عن رواية ستيفن كينج. والعديد من أفلام الرعب تلك، تشبه "سايكو" و"ليلة الموتى الأحياء" في أنها تقلب الفروق التقليدية في النمط الفيلمي بين الخير والشر، العادى والوحشى، وتنتقد رعب المجتمع السائد بدلاً من إسقاط ما هو وحشى على "آخر" غريب. لذلك كانت أفلام الرعب جزءاً مهماً فى إعادة الفحص العامة لأفلام الأنماط، والتي حدثت فى السينما الأمريكية فى السبعينيات.

ومع ذلك، فإن النجاح التجارى الضخم لفيلم كاربنتر "هالوين" أدى إلى مجموعة من أفلام الطرطشات، تكشف عن رؤية أكثر محافظة. ومعظم هذه الأفلام تقدم سلسلة قتل معقدة ومتقنة، يضمها معها حركات ضعيفة. والقلة فى هذه الأفلام هم رجال مضطربون نفسياً، كثيراً ما يضعوا أقنعة مثل جيمسون فورهيرز فى "يوم الجمعة الثالث عشر" (١٩٨٠) وحلقاته التالية، والذي يخطط منهجياً لقتل مجموعة منعزلة من الناس، عادة المراهقين. وفى الأغلب فإن دافع القاتل يكون صدمة جنسية فى ماضيه، تستثار بأفعال جنسية فاضحة يقوم بها الضحايا الذين يهاجمهم، ويبدو القتل كما لو كان عقاباً على النشاط الجنسى المبكر، كما فى الافتتاحية الشهيرة للقطعة التراكينج فى فيلم "هالوين". وعادة ما تستخدم كاميرا محمولة على اليد لتشير إلى وجهة نظر القاتل، وهو ما يبدو تشجيعاً من هذه الكاميرا الذاتية على أن يتوحد المتفرج لا أخلاقياً مع القاتل، بدلاً من التوحد مع الضحايا، وهى القضية التى كانت مثاراً للكثير من الجدل. وكانت أفلام الطرطشة هى التى أثارت إلى حد كبير الجدل حول الرقابة فى بريطانيا العظمى، وحثت على إصدار "مرسوم تسجيلات الفيديو" وعند منتصف الثمانينيات كانت تلك الأفلام تتناقص، لكن التتويجات ما بعد الحداثية الواعية لذاتها مثل "صراخ" (كرافين، ١٩٩٦) وحلقاته التالية حققت جماهيرية، حيث الشخصيات (داخل الفيلم) تعرف مواضيع أفلام الرعب مثل الجمهور تماماً.

كان فيلم الرعب من الأنماط الثابتة لدى هوليوود منذ الثلاثينيات، ولكن بالإضافة إلى أفلام الرعب من شركة هامر فى بريطانيا العظمى كانت هناك صناعات سينما قومية أخرى ذات تقاليد ثرية من هذا النمط. وعلى سبيل المثال ظهرت أفلام "جالو" (الصفراء)، وهى أفلام رعب وعنف مجسد، وازدهرت فى الخمسينيات والستينيات، وكانت تسبق فى ظهورها أفلام الطعن بالسكين، وأخذت اسمها (الصفراء) من لون أغلفة الروايات البوليسية الرخيصة فى إيطاليا فى الأربعينيات والخمسينيات. ويتضمن هذا النمط كلاً من الأفلام البوليسية، وأفلام الرعب، وهى تقدم أسلوبية تعبيرية صريحة. ومن المخرجين الذين تخصصوا فيها ماريو بافا (١٩١٤-١٩٨٠) بأفلام مثل "يوم الأحد الأسود" (١٩٦٠) و"كوكب مصاصى الدماء" (١٩٦٥)، وداريو أرجنتو بأفلام مثل "العصفور ذو الريشة البللورية" (١٩٧٠)، و"أحمر غامق" (١٩٧٥)، و"غير عاقل" (١٩٨٢).

وفى اليابان برزت أفلام الرعب مثل "صفحة من الجنون" (١٩٢٦) و"الشيطان" (١٩٦٤)، وأفلام الأشباح مثل "قصص الأشباح" (١٩٦٤) و"حكايات أوجيستو" (١٩٥٣). وهناك موجة جديدة من أفلام الرعب اليابانية تتضمن فيلم هيدىو ناتاكا "الدائرة" (١٩٩٨)، و"مياه داكنة" (٢٠٠٢)، وكلاهما أعيد صنعه فى هوليوود بنجاحات متفاوتة.

الجدال النقدي

بالنسبة للدارس السينمائى (الألمانى) سيجفريد كراكاور، كانت سينما التعبيرية الألمانية نذيراً وسبباً فى وقت واحد بصعود الفاشية فى ألمانيا. لقد تغادت هذه الأفلام العالم الحقيقى، سواء بصرياً باستخدام ديكورات الاستوديو

الأسلوبية، أو سرديًا بالظهور المتكرر لشخصيات وحشية مثل كاليجارى ونوسفيراتو اللذين يتحكمان فى الآخرين، وكان ذلك علامة على ابتعاد الشعب الألماني عن حس المسئولية السياسية، وتفسيرًا لقبولهم هتلر. وكان هناك مزيد من التعليق النقدى على أفلام الرعب أكثر من أى نمط فيلمى آخر، ربما فيما عدا الويسترن، وبرغم أن تفسيرات كراكور تبدو اليوم أقرب إلى الاختزال، فإنها تتشارك مع كل التحليلات النقدية التالية للنمط فى الافتراض الأساسى بأن أفلام الرعب - مثل معظم الأفلام النمطية - تعكس قيم وأيديولوجية الثقافة التى صنعتها. وعلى سبيل المثال فإن فيلم دون سيجيل "غزو خاطفى الأجساد" (١٩٥٦)، حول غزو كائنات فضائية تشبه غلاف حبات البسلة، لكى تضع مكان الناس نسخاً أخرى، هذا الفيلم تتم مناقشته فى ضوء الثقافة الأمريكية المعاصرة فى الخمسينيات. وعلى عكس أفلام الرعب السابقة، فإن هذا الفيلم يتخيل أن العدوى سوف تحدث على نطاق عالمى كارثى وليس على نطاق شخصى كما فى أسطورة مصاص الدماء، وهذا انعكاس واضح لمخاوف الحرب الباردة من الدمار النووى. لكن مع شعور الأمريكيين بالخوف من حرب نووية محتملة، وتسلسل شيوعى، فإن الفيلم يعبر أيضًا عن الخوف من الامتثال المقيت داخل الوطن، فالفيلم يجعل الأماكن المعتادة تبدو شريرة، وعند ذروة الفيلم هناك مجموعة من الغوغاء أصحاب المظهر الكالح من أهل المدينة يطاردون مايلز وبيكى لطردهما، فى إحياء مرعب بنوع عقلية مطاردات الساحرات التى سادت الولايات المتحدة قبل عرض الفيلم بأعوام قليلة. ونهاية الفيلم الغامضة (كيف أن عميلًا للمباحث الفيدرالية، أو أى شخص يمكن أن يكون مصابًا بالعدوى التى انتشرت إلى ما

هو أبعد من مدينة سانتا ميرا؟) كانت بداية لنزعة سوف تستمر فى أفلام رعب منقحة فى الستينيات والسبعينيات، فى إشارة إلى توترات ثقافية أوسع.

وفى عدد من المقالات المنشورة فى أواخر السبعينيات، وضع روبين وود خطة نقدية للكثير من جوانب نظرية وتحليل أفلام الرعب. لقد أعطى نموذجًا بنائيًا لفيلم الرعب، متأثرًا بالنظرية الفرويدية، والمبنية حول تعارض ثنائى أساسى بين ما هو طبيعى وما هو وحشى. لقد كان ذلك رد فعل من جانب وود لموجة تقدمية من أفلام الرعب لمخرجين مثل روميرو، هوبر، كرافين، كوهين. وبالنسبة لوود، فإن الموضوع الحقيقى لنمط أفلام الرعب هو النضال من أجل الحصول على التقدير لكل ما تقمعه وتكره مدينتنا" (مقتبس عند بريتون، ص ١٠). وهو يؤكد أن الطريقة التى تحل بها أى قصة فيلم رعب هذا الصراع تكشف عن توجهها الأيديولوجى، وزيادة على ذلك فإن معظم الأفلام تكون محافظة، بأن تقمع الرغبة داخل الذات وتتركها بإسقاطها خارجًا على "آخر" متوحش. لذلك فإن الوحش يفهم عادة على أنه "عودة المكبوت"، وهذا التفسير ينطبق تمامًا على قصص الرعب التى تصور فكرة الوحش داخل الإنسانى، مثل "الرجل الذئب" (١٩٤١)، والنسخ المختلفة العديدة من "دكتور جيكل ومستر هايد". وطبقًا لهذه القراءة، فإن الوحش (الذى يمثل تحديًا للقيم السائدة للزواج الأحادى بين رجل وامرأة) يجب أن تتم هزيمته على يد بطل رجل لكى يحتل مكانه الملائم فى النظام الأبوى، بالنجاح فى الاقتران بمحبوبته، والتى يتم تصويرها نمطيًا على أنها الابنة الجذابة لعالم، أو مساعدة المعمل اللطيفة. وأفلام الرعب مثل "فرانكنشتاين"، "دراكيولا"، "مخلوق من البحيرة السوداء" (١٩٥٤) تتبع هذا النمط السردي.

ويقدم وود قائمة لهذا "الآخر" فى أفلام الرعب: النساء، والعمال، والثقافات الأخرى، والجماعات العرقية، والأويولوجيات أو النظم السياسية البديلة، والأطفال، والمنحرفين عن ما هو معتاد جنسياً. وكل هؤلاء قد تم تناولهم بواسطة نقاد هذا النمط الفيلمي عبر العقدين الماضيين، برغم أن التصنيف الأخير - المنحرفين جسدياً - كان هو الأكثر استكشافاً. ومع ذلك فإن بعض النقاد النسويين أشاروا إلى أن وحوش أفلام الرعب يمكن أن تفهم على أنها إسقاطات للرغبة الذكورية، والقلق من الاختلافات الجنسية. وعلى خطى منظور وود، فإن العديد من أفلام الرعب تدور عن القلق من الأداء الذكوري، مع النساء كضحايا للعدوان من جانب الذكر. لكن كارول كلوفر قالت إن من الممكن لأفلام الرعب أن تتيح التمكين للنساء، وهى تؤكد على أنثى واحدة: "الفتاة الأخيرة"، التى تبقى على قيد الحياة وحدها وسط حالة الاهتياج التى يسببها القتل فى أفلام الطعن بالسكين، فهذه الفتاة تتحول من امرأة تصرخ من الرعب إلى بطلة إيجابية، لتقتل القاتل، وهذا التأكيد من جانب كلوفر ترك تأثيره على العديد من قراءات أفلام الرعب من "هالوين" حتى "كائن فضائى" (١٩٧٩) وحلقاته التالية. وأخيراً فإن بعض القراءات - مثل قراءة هارى بينشوف - وجدت فى النمط الفيلمي تجسيداً متسقاً للوحش باعتباره شاذاً ويعارض الذكورية المعتادة.

وربما لأن أفلام الرعب تميل إلى إثارة الأسئلة حول النوع وحدوده "الطبيعية"، كانت النساء مهمات نسبياً فى هذا النمط، أولاً كمستهلكات للروايات المخيفة ومؤخراً كصانعات لأفلام الرعب. ومما له دلالة أنه برغم أن النساء قد وجدن أنه من الصعب أن يصبحن مخرجات طوال تاريخ السينما، فقد برزن فى صنع أفلام الرعب، كما عند ستيفانى روثمان فى "مصاصة الدماء الناعمة" (١٩٧١) و"الجزيرة النهائية" (١٩٧٣)، وآمى جونز

وتناولها لأفلام السفاحين بالسكين في "مذبحة حفل السبات" (الذى كتبتة ريتا ماي براون، ١٩٨٢)، وكاث شيا روبين في الجزأين "تخلع ملابسها لتقتل" (١٩٨٧، ١٩٨٩)، ثم في "اللبلاب السام" (١٩٩٢)، ومارى لامبيرت فى الجزأين "مقبرة الحيوانات الأليفة" (١٩٨٩، ١٩٩٢)، وكريستين بيترسون "كيمياء الجسد" (١٩٩٠)، وفران روبيل كوزوى "بافى، القاتلة مصاصة الدماء" (١٩٩٢)، وكاترين بيجلو "قرب الظلام" (١٩٨٧)، ومارى هارون "سايكو أمريكى" (٢٠٠٠).

كما درس النقاد تجسيدات الطبقة والعنصر فى أفلام الرعب. لقد ربط مارك جانكوفيتش على نحو مقنع بين تطور أفلام الرعب وصعود البرجوازية وجدليات الطبقة. إن فيلم رعب كلاسيكيًا مثل "كينج كونج" (١٩٣٣) يوحى بالخوف من تمازج الأجناس فى صورة قرد داكن البشرة، وهذا الوحش يحب الجميلة (البيضاء)، بينما من العناصر الأساسية فى جاذبية دراكيولا هى رقة أصوله الأرستقراطية. وبعض أفلام الرعب من أواخر القرن العشرين، مثل الناس تحت درجات السلم" (١٩٩١)، و"بائع الحلوى" (١٩٩٢)، و"حكايات المجرم" (١٩٩٥)، والتي تغطى منطقة كان يتم استكشافها قليلاً فى أفلام سابقة مثل "أنا سرت مع زومبى" (١٩٤٣) و"بلاكويلا" (١٩٧٢)، قد عالجت قضايا الاختلاف العرقى فى أفلام الرعب. لقد أثرت الأسئلة حول العرق فى أفلام الرعب مع اختيار ممثل زنجى لبطولة "ليلة الموتى الأحياء"، وهو يلقي مصرعه على يد منتقمين متطرفين من البيض فى نهاية الفيلم، وتلقى جثته فى النار فى كادرات ثابتة توحى بالعنف العنصرى المعاصر الثائر آنذاك فى أنحاء أمريكا.

وامتد بعض النقاد بالتناول الذى يعتمد على التحليل النفسى إلى أفلام الرعب، فيما وراء النصوص الفلمية ذاتها، من أجل تفسير متعة الفرجة على هذه الأفلام، وهو تصرف قد يبدو على السطح غير قابل للتفسير فى ضوء أن هذه التجربة تثير الخوف أكثر من المتعة. كما قال النقاد أيضاً إن أفلام الرعب يستمتع بها المراهقون بشكل خاص بسبب الغرابة التى يمكن لهم بسهولة أن يتعاطفوا بها مع الوحوش المنبونين اجتماعياً، ولأنهم يعبرون بشكل مجازى عن التغيرات الجسمانية، مثل نمو الشعر على الرجل الذئب، والرغبة الجنسية لدى مصاص الدماء، وهى التغيرات التى تحدث عند وصول المراهق إلى مرحلة البلوغ. ومن المؤكد أن أفلام الرعب تقوم بوظيفة طقوس العبور (الآلام والمخاوف التى يشعر بها المراهق لكى يصل إلى النضج - المترجم) والوصول إلى الاندماج مع المجتمع، لكن تلك النظريات لا تفسر جاذبية كل أفلام الرعب. وأياً كانت المخاوف المحددة التى تستغلها أفلام الرعب، فإنها تتيح للمتفرج مخاوف بديلة متحكمًا بها، مثل الخوف الذى نشعر بها عند ركوب أرجوحة مدينة الملاهى التى تدور وتسير بسرعة هائلة، وليست مصادفة أن العديد من هذه "المراجيح" تدور حول الرعب. وكما يقول بروس كادين فى مقالته "أطفال الضوء"، فإن فيلم الرعب الجيد يأخذك إلى الأعماق، ويريك شيئاً عن هذه الأماكن. إنه مثل "شاروف" الذى يأخذ أرواح الموتى فى الأساطير الإغريقية عبر النهر، كذلك فيلم الرعب الذى يأخذك فى "زيارة إلى أرض الموتى، مع فارق أن شاروف سوف ينتهى بك إلى المستقر، أو على الأقل يتركك على حدود العالم السفلى" (ص ٣٢٥).

انظر أيضاً:

"الحرب الباردة"، "أفلام المجموعات الخاصة"، "أفلام استغلال المجموعات الخاصة"، "التعبيرية"، "أفلام الفانتازيا"، "النزعة النسوية"، "النمط الفيلمي"، "ألمانيا"، "بريطانيا العظمى"، "الماكياج"، "أفلام المراهقين"، "العنف".

FURTHER READING

- Benshoff, Harry. *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*. Manchester, UK, and New York: Manchester University Press, 1997.
- Britton, Andrew, Richard Lippe, Tony Williams, and Robin Wood. *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals, 1979.
- Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London and New York: Routledge, 1993.
- Grant, Barry Keith, ed. *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Grant, Barry Keith, and Christopher Sharrett, eds. *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, revised ed. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004.
- Huss, Roy, and T. J. Ross, eds. *Focus on the Horror Film*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972.
- Jancovich, Mark. *Horror*. London: Batsford, 1992.
- Kawin, Bruce. "Children of the Light." In *Film Genre Reader III*, edited by Barry Keith Grant, 324-345. Austin: University of Texas Press, 2003.
- King, Stephen. *Dance Macabre*. New York: Everett House, 1981.
- Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947.
- McCarty, John. *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen*. New York: St. Martin's, 1984.
- Schneider, Steven Jay, and Tony Williams. *Horror International*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2005.
- Waller, Gregory A. *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- Wells, Paul. *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*. London: Wallflower Press, 2000.

Barry Keith Grant

كتب هذا الفصل: باري كيث جرانت

ليون تشانى

(ولد باسم ليونيداس تشانى، كولورادو سبرينجز، كولورادو، ١ أبريل ١٨٨٣، توفى فى ٢٦ أغسطس ١٩٣٠).

عُرف لئون تشانى باسم "الرجل ذو الألف وجه"، وكان أول نجم مهم لنمط أفلام الرعب. ولأنه كان ابناً لأب وأم أصمّين أبكمين، فقد تعلم إمكانات التعبير بالتمثيل الصامت، وهى مهارة استخدمها فى أفلام صامتة لجسد سلسلة من شخصيات غريبة، تصور فى العادة تنويعاً على تشوّه مخيف.

بعد بدايته كممثل كوميدى وراقص فى المسرح، ذهب تشانى إلى هوليوود فى عام ١٩١٢، وظهر فى سلسلة من الأفلام بدءاً من عام ١٩١٤، ليلعب فيها دور الشرير فى توليفات أفلام الويسترن، بالإضافة إلى تنويعه من الشخصيات الغريبة الأخرى، من الكندى الفرنسى فى "قبائل الشمال" (١٩٢٠)، إلى شخصية فاجين فى "أوليفر تويست" (١٩٢٢)، إلى السفاح الأعور فى "الطريق إلى ماندالاي" (١٩٢٦). وكان تشانى مشهوراً بمهارته فى الماكياج، وأكدت الدعاية على المبالغات التى يمكن أن يُجريها لخلق مخلوقات غريبة وحشية ومشوّهة. إنه فى فيلم "الجزء" (١٩٢٠) يلعب دور مجرم بُنرت ساقاه عن طريق الخطأ، مما كان يتطلب منه ارتداء دعامة صناعية مؤلمة حتى يستطيع أن يسير على ركبتيه كما لو كانتا مقطوعتين.

وفى فيلم "المجهول" (١٩٢٧) لعب دور ألونزو الأكتع، رامى السكاكين فى السيرك، وذراعاه مربوطتان بقوة إلى جسده. وفى دور كوازيمودو فى "أحذب نوتردام" (١٩٢٣)، ارتدى حذبة ثقيلة تزن سبعين رطلاً فوق ظهره.

صنع تشانى ثمانية أفلام مع تود براونينج، تبدأ بفيلم "عزيزتى الشريرة" فى عام ١٩١٩، تضم "ثلاثة غير مقدسين" (١٩٢٥) و"المجهول"، و"غرب زنجبار" (١٩٢٨)، الذى كان آخر أفلامهما معاً. وكانت مهارة تشانى فى التحول الجسمانى مجتمعة مع موهبة براونينج فى قصص الرعب المخيفة، وصنعا سلسلة من الأفلام حول رجال مازوكيين تقلقهم عقدة الخوف من الإخصاء. ووصل ذلك إلى الذروة مع فيلم "المجهول"، حيث يكتشف المتفرج أخيراً أن ألونزو له ذراعان، وأنه يبقى على ذلك الأمر سرّاً، لكنه يقطعهما بعد ذلك فى محاولة فاشلة لكى يكسب تعاطف المرأة التى يحبها.

كان دور تشانى الأخير هو إيكو، المجرم الذى يتكلم من بطنه فى إعادة صنع لفيلم "ثلاثة غير مقدسين" فى عام ١٩٣٠، الذى كان فيلمه الوحيد الناطق. استخدم تشانى خمسة أصوات مختلفة فى الفيلم، ليؤكد قدرته على الانتقال إلى الأفلام الناطقة. لكن بعد فترة قصيرة من عرض الفيلم، توفى بسبب نزيف فى الحنجرة. وبعد وفاته غير ابنه كرايتون اسمه إلى لون تشانى جونيور، وسار على خطى أبيه ببطولة سلسلة من أفلام الغرب، أشهرها هو دور لارى تالبوت المأسوى فى فيلم "الرجل الذئب" (١٩٤١).

مشاهدات مقترحة:

"أحذب نوتردام" (١٩٢٣)، "هو الذى ينال الصفعات" (١٩٢٤)، "شبح الأوبرا" (١٩٢٥)، "ثلاثة غير مقدسين" (١٩٢٥)، "المجهول" (١٩٢٧)، "غرب زنجبار" (١٩٢٨)، "ثلاثة غير مقدسين" (١٩٣٠).

FURTHER READING

- Anderson, Robert Gordon. *Faces, Forms, Films: The Artistry of Lon Chaney*. South Brunswick, NJ: A. S. Barnes, 1971.
- Beck, Calvin Thomas. *Heroes of the Horrors*. New York: Collier Books, 1975.
- Blake, Michael F. *The Films of Lon Chaney*. Lanham, MD: Vestal Press, 1998.
- . *Lon Chaney: The Man Behind the Thousand Faces*. Vestal, NY: Vestal Press, 1993.

Barry Keith Grant

باري كيث جرانٹ

جورج إيه روميرو

(ولد في نيويورك، نيويورك، ٤ فبراير ١٩٤٠).

جورج إيه روميرو شخص مهم في الموجة الجديدة لأفلام الرعب في الستينيات والسبعينيات، وقد أضاف حساسية جديدة تمامًا لهذا النمط الفيلمي، ليعيد التفسير بشكل جذري لبعض من الوحوش الكلاسيكيين، ويحشد النمط بوعى سياسى ووعى ساخر بالذات، بالإضافة إلى مستوى من العنف الصريح كان مفقودًا من قبل بشكل عام. كان أول أفلامه هو "ليلة الموتى الأحياء" (١٩٦٨) الذى أسس لأسطورة زومبي جديدة ولدت نمطًا فيلميًا فرعياً كاملاً.

صنع روميرو أفلامًا صناعية وتجارية في بيتسبيرج قبل أن يخرج "ليلة الموتى الأحياء"، الذى أصبح مفضلًا عند أصحاب الثقافات الخاصة، وواحدًا من أوائل منتصف الليل. عمل روميرو أيضًا كمصور سينمائي، أو مونتير، أو ككاتب سيناريو لأفلامه، ومن الواضح أنه يستحق صفة "المؤلف" ذى التناول الأصيل لنمط أفلام الرعب. وتتحقق رؤية روميرو في الفيلم القاتم "مسافرو الليل" (١٩٨١)، وليس فيلم رعب كتبه وقام بمونتاجه وإخراجه. وقصته المتكلفة حول شلة متجولة من راكبي الدراجات البخارية كأنهم فرسان من القرون الوسطى تبدو قصة سخيفة كدراما، لكنها تصبح

معقولة تمامًا كتعبير خاص بالمؤلف لتيمة تضامن جماعة ضد تهديد الذوبان الثقافي في مجتمع لا يميز بين أفرادها، وهي تيمة تتكرر أيضا في أفلامه الأربعة عن الزومبي.

كانت أفلام الرعب الأولى التي صنعها بميزانيات ضئيلة، تفكك العديد من مواضع الرعب الكلاسيكي، وتفحص افتراضاتها الأيديولوجية من منظور أكثر نقدية وتباعداً. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "مارتين" (١٩٧٧) هو فيلم مصاص دماء بدون مصاص دماء حقيقي، فالبطل مارتين تأثر بخراقة قريته أولد وورلد، ورباه أبوه لكي يؤمن بأنه مصاص بلعنة أن يكون مصاص دماء. إنه يفرض على ضحاياه نقل الدم لكي يفي بما يعتقد أنه قدره كمصاص دماء، لذلك فقد أصبح وحشاً بسبب خوفه اللاعقلاني. وبالمثل فإن فيلم "زوجات جائعات" أو "قصص الساحرة" (١٩٧٢) يجسد أن مفهوم الساحرة يضرب بجذوره في القمع الأبوي للنساء.

وأفلام روميرو الأخيرة، ذات الميزانية الأكبر، كانت أقل مغامرة في تيماتها. ففيلم "استعراض الرعب" (١٩٨٢) الذي كتبه ستيفن كينج، و"قرود يلعب: تجربة في الخوف" (١٩٨٨)، هما أكثر تقليدية ويفتقدان جرأة أفلامه عن الزومبي، وهي المنطقة التي قام باستكشافها قبل حوالي أربعين عاماً. وبعد عقد من "ليلة الموتى الأحياء" جاء "قبر الموتى" (١٩٧٨) عملاً بالغ الأهمية عن نهاية العالم، رفع مستوى مؤثرات أفلام الطرطشة. وجمع روميرو أيضاً بين الكوميديا والرعب في مزيج أخاذ، مهد الطريق أمام جيل جديد من مخرجي أفلام الرعب من أهمهم بيتر جاكسون. وجلب فيلم "أرض الموتى" (٢٠٠٥) نقداً سياسياً لهذه الأفلام، ليصور عامة الأمريكيين باعتبارهم آكلين لحوم بشر، ولا أرواح لهم.

مشاهدات مقترحة:

"ليلة الموتى الأحياء" (١٩٦٨)، "زوجات جائعات" (١٩٧٢)،
"المجانين" (١٩٧٣)، "مارتين" (١٩٧٧)، "قبر الموتى" (١٩٧٨)، "مسافرو
الليل" (١٩٨١)، "نهار الموتى" (١٩٨٥)، "ليلة الموتى الأحياء" (سيناريو،
١٩٩٠)، "أرض الموتى" (٢٠٠٥).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Gagne, Paul R. *The Zombies that Ate Pittsburgh: The Films of George A. Romero*. New York: Dodd, Mead, 1987.
- Romero, George A., and Susanna Spattow. *Dawn of the Dead*. New York: St. Martin's, 1978.
- , et al. *Martin*. New York: Stein and Day, 1977.
- Waller, Gregory. *The Living and the Undead: From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.
- Williams, Tony. *The Cinema of George Romero: Knight of the Living Dead*. London and New York: Wallflower Press, 2003.

Barry Keith Grant

بارى كيث جرانث

المجر "Hungary"

بالنسبة لبلد صغير كان عدد سكانه بعد الحرب العالمية الأولى حوالى عشرة ملايين، وتاريخه يحتشد بالحروب والثورات والقمع السياسى والهيمنة الأجنبية، فإن إنجاز المجر فى مجال السينما مثير بشكل استثنائى. وكان هذا التاريخ ذاته مصدرًا مهمًا لمادة موضوع الفنون، كما أن للمجر تقاليد أدبية ثرية. ومنذ البدايات الأولى، كانت السينما تعامل بشكل جاد كفن فى المجر، وحتى فى العقود بين عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٩٠، عندما كانت صناعة السينما تحت السيطرة الحكومية الكاملة، كانت تلك السيطرة تمارس على نحو أقل وطأة وباحترام أكبر للإنجاز الفنى، مقارنة مع أى بلد آخر فى المعسكر السوفييتى. بل إنه يمكن حتى القول بأن السياسات المتوجهة للسوق والمتأثرة بها، والتي سيطرت منذ عام ١٩٩٠، كان لها تأثير حاسم على الجودة الكلية للسينما المجرية.

وبالإضافة إلى السينما الروائية، فلدى المجر تقاليد قوية فى السينما التسجيلية، وكذلك فى التحريك، وهذا الفن الأخير من خلال أعمال أستوديو بانونيا، ومخرجين مثل ساندور رايزنبوشلر (١٩٣٥-٢٠٠٤) ومارسيل يانكوفيتز (ولدت عام ١٩٤١). وبرغم أن السينما المجرية معترف بها باعتبارها وسيطاً للمخرجين، فإن الكثير من الفضل فى إنجاز أفضل الأفلام يعود إلى ممثلين قديرين مثل زولتان لاتينوفيتز (١٩٣١-١٩٧٦)، ميكوش جابور (١٩١٩-١٩٩٨)، مارى توروكسيك (ولدت عام ١٩٣٥)، جيورجى

سيرهالمى (ولد عام ١٩٤٨)، ولمصورين سينمائيين فائقى البراعة مثل
جيجورجى ايليس (ولد عام ١٩١٤)، يانوش كينده (ولد عام ١٩٤١)، ايليمر
راجالى (ولد عام ١٩٣٩)، لايس كولتاى (ولد عام ١٩٤٦).

الفترة الصامتة

صنع ما يقدر بحوالى ٤٦٠ فيلماً فى المجر خلال الفترة الصامتة،
معظمها يعتبر مفقوداً. ومع ذلك فإن ما يجرى حالياً من إعادة الاكتشاف
والترميم قد أعادت نماذج تمثل هذا العمل إلى الضوء.

بدأ العرض السينمائى فى المجر مع عروض أفلام لوى لومير
وجورج ميليبس فى مقاهى بودابست. وينسب إلى جمعية أورانيا العلمية أول
فيلم مجرى، وهو "الرقص" فى عام ١٩٠١. وتشكل الاتحاد القومى
للمصورين السينمائيين المجريين فى عام ١٩٠٩، وتم تأسيس حوالى ٢٧٠
سينما دائمة فى كل أنحاء البلاد بحلول عام ١٩١٢. وكان أول فيلم مجرى
روائى طويل هو "اليوم وغداً" من إخراج ميهالى كيريتيز (الذى اشتهر فيما
بعد باسم مايكل كيرتز فى هوليوود)، وظهر هذه الفيلم فى عام ١٩١٢. زاد
الإنتاج بعد ذلك بسرعة، كما ازداد الاهتمام الثقافى الجاد بالسينما كما تبدى
فى الجرائد السينمائية المتخصصة. كما كان هناك مكاناً أيضاً لأفلام
الميلودراما الهروبية، مثل تلك التى أنتجها غزير الإنتاج ألفريد ديزى
(١٨٧٧-١٩٦١)، لكنها لم تكن أفلاماً ذات خصوصية مجرية. وأفلامه التى
ظلت حتى الآن مثل "أفروديت" و"الزوجة الشابة" (كلاهما فى ١٩١٨)، أفلام
تحتشد بأسلوب "عالمى" ونزعة لذائذية تنتشر بين شخصيات من الطبقة
الثرية، لكن مع خاتمة أخلاقية وحتى دينية عاطفية. والعمل الباقى للمخرج

جينو جانوفيتش (١٨٧٢-١٩٤٥) ينضوى أيضاً تحت هذا النوع من الميلودراما الجنسية الأخلاقية، مع فيلم "شبح العالم" (١٩٢٠) الذى يُصدر تحذيرات رهيبية من مخاطر مرض الزهري.

وكان ساندور كوردا (١٨٩٣-١٩٥٦) (الذى حمل فيما بعد اسم ألكساندر كوردا) شخصية مهمة فى تلك الفترة، كناقد ومخرج ومنتج، برغم أن فيلمًا واحدًا فقط من بين أفلامه الأربعة والعشرين من تلك الفترة هو الذى بقى، وهو فيلم "رجل من الذهب" (١٩١٨)، وهو مثل العديد من الأفلام المجرية الأخرى يعتمد على كتاب للروائى الشهير من القرن التاسع عشر مور يوكاى، وهو فيلم يحقق مجالا ملحماً من خلال تصوير مدهش، وتجسيد قوى للشخصيات، وإضاءة توحى بالأجواء، وهو ما كان يبشر بأفلام كوردا فيما بعد فى الثلاثينيات فى بريطانيا. وعلى الجانب الآخر من أفلام "الترفيه"، كانت هناك أفلام تركز على المظالم الاجتماعية والسياسية، ففيلم "الطفل المتجمد" (بيلا بالوخ، ١٩٢١) يقدم وجهة نظر غير عادية عن حياة الطبقة العاملة التى يضرب الفقر فى أطنابها فى بودابست، من خلال المعاناة التى يتحملها طفلان بلا عائل.

وشهد عام ١٩١٩ نقطة تحول كبرى فى تاريخ السينما المجرية، مع تأميم صناعة السينما تحت حكومة الشيوعيين التى لم تعش طويلاً فى ظل جمهورية المستشارين. وخلال أربعة أشهر تم تصوير أو استكمال واحد وثلاثين فيلمًا، حتى الانقلاب على تلك الحكومة، وحلول "الرعب الأبيض" الذى أجبر العديد من أكثر الموهوبين فى صناعة السينما على الهرب من البلاد، ومنهم المخرجون كوردا، وكيرتيز، وبال فيجوس (١٨٨٤-١٩٦٠)، وكاتب السيناريو لايوس بيرو (١٨٨٠-١٩٤٨)، والممثلون (باستخدام

أسمائهم التي اشتهروا بها فيما بعد) بيتر لورى (١٩٠٤-١٩٦٤)، بيلا لوجوزى (١٨٨٢-١٩٥٦)، بول لوكاس (١٨٩٥-١٩٧١)، فيلما بانكى (١٨٩٨-١٩٩١)، كذلك كاتب السيناريو وصاحب النظرية الشهير بيلا بالاش (١٨٨٤-١٩٤٩)، مؤلف الكتاب الكلاسيكى "نظرية السينما". وبعد عام ١٩١٩، وتحت الحكومة اليمينية العميقة، تراجع الإنتاج السينمائى حتى إنه أصبح شبه منعدم بحلول نهاية العشرينيات.

الركود والرقابة: ١٩٣٠-١٩٦٣

حدثت انتعاشة جزئية للصناعة - فى الكم وليس فى الكيف - خلال الثلاثينيات، بمساعدة الضريبة الحكومية على الأفلام الأجنبية التى كانت آنذاك تغرق السوق. وكان التأكيد بشكل عام على أفلام الكوميدي الرومانسية، والميلودراما الحسية، والأفلام الموسيقية، ومن أشهرها "عربة الأحلام" من إخراج بيلا جال (١٨٩٣-١٩٤٤) فى عام ١٩٣٤، وكان الفيلم ذو الجاذبية الأبقى هو "الخادم هيبوليت" (استيفان زيرلى، ١٩٣١). وعلى النقيض من ذلك النوع جاء فيلمان راقيان من إخراج بال (بول) فيجوس، الذى عاد إلى المجر بعد عدة سنوات فى هوليوود، ليصنع "حمّام الربيع" المعروف أيضاً باسم "مارى، أسطورة مجرية"، و"بحيرة بالاتون"، وكلاهما فى عام ١٩٣٢. لكن عدم الموافقة رسمياً على النقد الاجتماعى الصريح فى الفيلم دفع فـيجوس لـكى يغادر المجر مرة أخرى، هذه المرة دون رجعة. وكان فيلم جيورج هولرينج "الحياة فى هوتوباجى" (١٩٣٦) مزيحاً من الروائى والتسجيلى، ويدور فى السهول المجرية الكبرى، وهو من الأعمال المهمة فى تلك الفترة.

وجاء اندلاع الحرب العالمية الثانية، التى وجدت المجر نفسها متحالفة مع ألمانيا حتى حاولت بشكل كارثى أن تغير تحالفاتها بالقرب من نهاية الحرب، وشهدت تلك الفترة زيادة غير متوقعة فى الإنتاج السينمائى، مع حظر على استيراد الأفلام الأمريكية فى عام ١٩٤٢. زاد الإنتاج إلى حوالى أربعين أو خمسين فيلماً كل عام بحلول ١٩٤٤، كان معظمها أفلام تشويق، وكوميديا، أو دراما عاطفية، عادة مع طابع قومى قوى، وكانت الأفلام تتعرض لرقابة سياسية صارمة. وربما كان الفيلم الوحيد الذى له قيمة باقية من تلك الفترة هو "الناس على جبال الألب" (١٩٤٢) من إخراج استيفان زوتس (١٩١٢-١٩٩٨)، بمشاهد الجبال ذات التصوير الرائع، والتيمة الاجتماعية القوية التى تعتمد على التناقض بين قيم المدينة وقيم الريف. هوجم الفيلم من اليسار واليمين، ولم يستطع زوتس أن يصنع فيلماً آخر حتى عام ١٩٤٧، وهو الفيلم الذى لا يقل قوة "أغنية حقل الذرة" الذى تم منعه سريعاً بواسطة الحكومة التى يسيطر عليها الشيوعيين، واضطر زوتس أخيراً أن يترك المجر إلى النمسا فى عام ١٩٥٧.

وفى أعقاب الحرب مباشرة، كانت صناعة السينما شبه مدمرة، وتصنع أربعة عشر فيلماً فقط بين عامى ١٩٤٥ و ١٩٤٨. وبرغم استمرار التمويل الخاص للسينما آنذاك، فقد كان هناك صراع بين أعضاء حكومة التحالف على التحكم فى الصناعة، ووصل هذا الصراع إلى الذروة مع التأميم الثانى بواسطة الشيوعيين فى عام ١٩٤٨. والفيلم الوحيد الذى يستحق الذكر من تلك الفترة (بالإضافة إلى "أغنية حقل الذرة" المحظور) هو الفيلم الكلاسيكى "حدث فى أوربا" (جيزا فون رادفانى، ١٩٤٧)، عن سيناريو بيلا بالاش، الذى كان قد عاد إلى المنفى ليساعد فى إعادة تأسيس صناعة السينما. إنه

فيلم مؤثر وغير مفرط فى العاطفية، يحكى عن كيف أن التأثير الأخلاقى لموسيقار عجوز يساعد مجموعة من الصبية اليتامى الذين جعلتهم الحرب بلا مأوى، ويستكملون حياتهم التى تصبح متحضرة ومثمرة اجتماعيًا.

جلب التأميم معه - مثلما حدث مع صناعات السينما الأخرى فى المعسكر السوفييتى - متطلبات نحو "الواقعية الاشتراكية" فى الأسلوب والمضمون: قصة مباشرة وغير معقدة، وتفرقة واضحة بين "الخير" (الشيوعى) و"الشر" (الرجعى والرأسمالى)، ومادة موضوعات مستوحاة من "الروح الجديدة للعهد الجديد"، مع توضيح الانتصار الحتمى للشيوعية على العدو الداخلى والخارجى. سادت هذه الدعاية الصريحة من هذا النوع لسنوات قليلة، مع تنويعها أحياناً وإعطائها مزيداً من التعقيد بواسطة المخرجين الأكثر موهبة. وكان الفيلم الأول لهذا النظام الجديد هو "أرض ذات كنوز" (فريجيس بان، ١٩٤٨)، وهو بحق واحد من أفضل الأمثلة، إذ يحكى قصته المعتادة عن الصراع الطبقي بطريقة قوية وبالغة التحكم.

كان على المخرجين فى العمل فى السينما آنذاك أن يتخرجوا أولاً من أكاديمية فنون المسرح والسينما، التى تأسست فى عام ١٩٤٨، وكانت حتى عام ١٩٥٩ تقدم خدماتها لشركة واحدة هو "هونيا" التى أصبح اسمها فيما بعد (ما فيلم). وكان التدريب الذى تقدمه الأكاديمية ممتازاً ومتنوعاً، وفى عام ١٩٦٣ تأسست أربع شركات أخرى، كانت فى العادة تدار بواسطة شخصيات محترمة فى الصناعة وليس بواسطة النظام الشيوعى فى بداية التسعينيات، كان كل سيناريو يمر بسلسلة من العقبات البيروقراطية قبل قبوله، وتكرار تلك العملية ذاتها مع الفيلم بعد اكتماله.

كانت سنوات ستالين فى المجر خلال أوائل الخمسينيات - والتى اتسمت بالقمع السياسى، والمحاكمات الهزلية، وسجن أو إعدام "أعداء الشعب" - قد أنتجت أفلاماً قليلة ذات قيمة قبل عام ١٩٥٤-١٩٥٥، عندما ظهرت أفلام أظهرت بعض الطزاجة، مثل فيلم فيليكس مارياسى (١٩١٩-١٩٧٥) "الربيع فى بوادبست" (١٩٥٥)، الذى يدور خلال فترة "التحرير" السوفييتى للمدينة فى عام ١٩٤٥، وفيلم زولتان فابرى (١٩١٧-١٩٩٤) "البروفيسور هانيبال" (١٩٥٦)، وزولتان فاركونى (١٩١٢-١٩٧٩) وكارولى ماك (ولد عام ١٩٢٥) "مولد سيمون مينهيرت" (١٩٥٤)، كما اتسمت هذه الأفلام بالتكامل الثقافى، والإنسانية الأصيلة، ورغم أن موضوعاتها مفروضة عليها. ومع ذلك فإن فيلم فاركونى "الحقيقة المرة" (١٩٥٦)، الذى يتناول بصراحة موضوع الفساد الرسمى والإهمال، تم منعه على الفور ولم يعرض حتى عام ١٩٨٦. وكانت ثورة ١٩٥٦ (التى كان اسمها الرسمى هو "الثور المضادة" طوال العقود الثلاثة التالية) ضد السيطرة الشيوعية قد تم قمعها بواسطة الدبابات السوفييتية، لكنها جلبت معها فترة استرخاء قصيرة، قام السينمائيون خلالها بالتركيز على اقتباسات أدبية آمنة، أو دراسات نفسية عن تيمات خاصة وغير سياسية. وحتى تلك الفترة وذلك الجو، فإن فيلم "قصة عاطفية يوم الأحد" المعروف أيضاً باسم "الزى الرسمى للجندى" (١٩٥٧)، من إخراج إيبرى فيهر، كذلك فيلم فابرى "المرجيحة الدوارة" (١٩٥٥)، كانا يحملان روحاً أصيلة من هواء نقى إلى الموضوع المقرر حول الصراع الطبقي.

وفى عام ١٩٥٩ تم إنشاء أستوديو بيل بالاش ليتيح للسينمائيين الشبان إنتاج أفلامهم التجريبية القصيرة بحرية أكبر فى الأسلوب والمضمون. وكان ذلك - بالإضافة إلى تأثير الواقعية الجديدة، والموجة الجديدة الفرنسية، وأفلام

إنجمار ببرجمان، وفيدريكو فيليني، وميكلانجلو أنطونيوني - قد أدى إلى ظهور جيل جديد من المخرجين، المستعدين للاستفادة من استرخاء السياسة الثقافية آنذاك، وبفهم جاد لما يحدث في عالم السينما خارج الوطن. وكان هذا الجيل هو الذى دشن الفترة العظيمة للسينما المجرية.

النجاح العالمى: ١٩٦٣-١٩٨٩

بحلول عام ١٩٦٣ كان قد ظهر جو عام فى ظلّه تمّنع المخرجون بقدر أكبر من الحرية فى مادة الموضوع والأسلوب، بشرط عدم المناهضة المباشرة لسلطة الحكومة، والابتعاد عن الجدل الدائر حول ثورة ١٩٥٦. وبرغم أن أفضل أفلام تلك الفترة لم تحقّق فى الأغلب نجاحًا تجاريًا داخل المجر، فإن الحكومة شجعت ودعمت هذه الأفلام من أجل الاحترام الثقافى الذى كانت تحصل عليه فى الخارج، خاصة فى المهرجانات السينمائية الكبرى، وأيضًا بسبب الاحترام الأصيل لبراعتها الفنية. وكانت هذه الأفلام تلقى دعمًا كافيًا، كما كان القليل نسيبًا منها هو الذى يتمّ منعه، وأشهر مثال على ذلك هو فيلم الهجاء الساخر من بيروقراطية الخمسينيات "الشاهد" (١٩٦٩) من إخراج بيتر باسكو، والذى عرض فى النهاية بعد عشر سنوات.

وتتصوى أفلام تلك الفترة تحت مجموعتين رئيسيتين: ما يسمى الحكايات الرمزية، التى تأخذ حادثة تاريخية ما من ماضى المجر، وتقوم بتفسيرها بما يحمل صلات واضحة مع الحاضر، ثم الأفلام التى تدور فى الحاضر، التى تقدّم نقدًا حذرًا من الهوة الفاصلة بين البلاغة الرسمية والواقع الكئيب للحياة المجرية. وبطريقة أو بأخرى، لكن لمعظم الأفلام المهمة بعد سياسى وبعد شخصى، مثل أفلام شبه السيرة الذاتية المبكرة للمخرج استيفان زابو (ولد عام ١٩٣٨)، مثل

"عصر أحلام اليقظة" أو "عصر الأوهام" (١٩٦٤)، و"الأب" (١٩٦٦)، والذي وصفه المخرج ذاته بأنه "سيرة ذاتية لجيل".

وكان أقوى نجاح عالمي في الستينيات لأفلام ميكلوش يانشكو (ولد عام ١٩٢١)، مثل "الاستكمال" (١٩٦٥)، و"الأحمر والأبيض" (١٩٦٧)، و"المزمور الأحمر" (١٩٧١)، وبرغم أنها تتناول أحداثًا غامضة من التاريخ المجري، فإنها فتنت الجمهور في كل مكان بتجسيدها المباشر للقمع السياسي والوحشية، والتصوير القوي بالأبيض والأسود في الأفلام الأولى، وحركات الكاميرا الطويلة الناعمة في الأفلام اللاحقة. وقدم فيلم استيفان جال (ولد عام ١٩٣٣) فيلمه القوي "الصقور" (١٩٧٠)، الذي يقدم قصة مجازية أكثر تجريدية وأقل تاريخية عن العقلية الشمولية. كما تناول تيمة التعاونيات - بإجبار الفلاحين على ملكية الأراضي بشكل تعاوني - بذكاء وموضوعية في فيلم ساندور سارا (ولدت عام ١٩٣٣) "الصخرة المرتفعة" (١٩٦٩)، وعلى نحو أكثر غموضًا وإبهامًا من الناحية البصرية في فيلم فيرينتز كوسا (ولد عام ١٩٣٧) "عشرة آلاف يوم" (١٩٦٧). وتتناول فيلم كارولي ماك "الحب" (١٩٧١) بشكل مؤثر عودة سجين سياسي إلى الوطن في بداية الخمسينيات، بينما تناول "أيام باردة" (أندراس كوفاكس، ١٩٦٦) بشكل مباشر أكثر التصرفات المجرية عارًا في الحرب العالمية الثانية، وهي مذبحه مئات الصربيين على أيد الجنود المجريين فيما يعرف اليوم باسم نوفي ساد.

وأدت إعادة تنظيم الإنتاج، واسترخاء التحكم البيروقراطي في السبعينيات، إلى تيمات ومعالجات جديدة. وجمعت "مدرسة بودابست بين اهتمام متجدد بالسينما التسجيلية والتناول الروائي، لصنع سلسلة من الأفلام "شبه التسجيلية"، حيث تتم إعادة خلق الحدث الأصلي بالاستعانة بممثلين غير

محترفين تشبه حياتهم حياة الناس الأصليين فى الحدث. وفيلم "رواية سينمائية" (١٩٧٧) من أشهر الأمثلة على هذا الأسلوب، الذى تم استخدامه أيضًا فى أفلام بيلا تار (ولد عام ١٩٥٥) الأولى، مثل "عش عائلى" (١٩٧٩). وتضمنت النزعات الأخرى فى تلك الفترة الدراسة المتفحصة للخمسينيات والستينيات بشكل خاص، مع فيلم بال جابور (١٩٣٢-١٩٨٧) "أنجى فيرا" (١٩٧٨)، و"دانييل يستقل قطاراً" (بال ساندور، ١٩٨٣)، و"الزمن يتوقف" (بيتر جوثار، ١٩٨٢)، وأول أفلام مارتا ميساروش من رباعية "يوميات" (ولدت عام ١٩٣١) "يوميات لأطفالي" (١٩٨٤) الذى حصل على نجاح عالمى معقول. ومن الأفلام التى لم تتجاهل القضايا الاجتماعية، لكن قدمتها بطريقة شبه سريالية تشبه الحلم "سندباد" (زولتان هوساريك، ١٩٧١)، "أسطورة حول موت وبعث شابين" (إيمرى جيونجوسى، ١٩٧١)، "أغنية الكلب الليلية" (جابور بودى، ١٩٨٣). كما أن موضوعات مثيرة للجدل مثل العلاقات الشاذة والمحرمات تم التطرق إليها فى فيلم ماك "يوم آخر" (١٩٨٢) و"علاقات محرمة" (زولت كيزدى كوفاكس، ١٩٨٣).

وأدى التقلص المالى المتزايد خلال الثمانينيات بالعديد من المخرجين إلى صنع إنتاج مشترك مع دول أوروبية أخرى. وباستثناء ثلاثية استيفان زاىو مع أوربا الوسطى، والتى بدأت بالفيلم الفائز بالأوسكار "ميفيستو" (١٩٨١)، فإن عددًا قليلًا من هذه الأفلام هى التى حصلت على نجاح مالى أو فنى.

متاعب ما بعد الشيوعية: من ١٩٨٩ حتى الآن

أدت نهاية فترة الحكم الشيوعى منذ عام ١٩٨٩ إلى نهاية الدعم الحكومى والتحكم فى صناعة السينما. ولم يعد باستطاعة المخرجين الاعتماد

على دعم مالى كافٍ، لذلك لم يعد شرطاً ألا تحصل على نجاح تجارى إذا كان لعملك ميزة فنية. وعلاوة على ذلك فإن مادة الموضوع "المعارضة" - سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة - لم تعد ذات مغزى فى نظام ديمقراطى جديد. وكان التحول نحو خصخصة صناعة السينما متسماً بالاضطراب والتشوش، ومما زاد من تعقيد الأمور طوفان من أفلام هوليوود اجتاحت مجتمعات دور العرض المنشأة حديثاً، بالإضافة إلى التحدى من جانب الفيديو والتلفزيون. وأصبح من شبه الإجماع البحث عن إنتاج مشترك من نوع أو آخر، مما أدى إلى تخفيف إحدى نقاط قوة السينما المجرية، وهى الطابع القومى القوي.

كانت النتيجة السريعة لكل ذلك هبوطاً حاداً فى عدد الأفلام الروائية الطويلة المنتجة سنوياً، فقد أصبح من النادر أن تصل إلى خمسة عشر أو عشرين فيلماً، برغم أنه كانت هناك زيادة فى عدد الأفلام التسجيلية والقصيرة، التى كان من الممكن تصويرها على نحو أرخص بتقنية ١٦ مم أو بالفيديو. وأصبح العديد من أبناء الجيل الأقدم من المخرجين عاجزين عن أو غير راغبين فى التكيف مع هذه الظروف الجديدة وتوقفوا عن العمل. وحاول المخرجون الأصغر منافسة هوليوود باختيار موضوعات تجارية صريحة تحتشد بالجريمة، والعنف، والجنس المكشوف، ومطاردات السيارات، لكنهم كانوا يفتقرون إلى الوسائل والخبرة التقنية لتنفيذ كل ذلك بنجاح. ومع ذلك استمرت تقاليد الجودة، وساعد على ذلك إلى حد ما فرض الضريبة الحديثة على أرباح التلفزيون، والتى كانت تهدف إلى دعم صناعة السينما، بالإضافة إلى تأسيس مؤسسة السينما فى المجر فى عام ١٩٩١، والتى تقدم دعماً كاملاً أو جزئياً للمشروعات ذات القيمة الفنية.

وتحققت درجة ما من النجاح العالمى فى تلك الفترة بواسطة بعض الأفلام مثل "قرنى العشرين" (إلديكو إينيدى، ١٩٨٩)، "قتلة الأطفال" (إلديكو سابو، ١٩٩٣)، "قوينسك" (يانوش زاز، ١٩٩٤)، "الآلام" (جيورجى فيهر، ١٩٩٨)، "بولس فيتا" (إيبوليا فيكىتى، ١٩٩٦)، "عصافير دمي" (بيتر تيمار، ١٩٩٧)، لكن الطابع القاتم والمنشائم للعديد من هذه الأفلام لم يحقق لها نجاحًا تجاريًا. وفيلم استيفان زابو، من الإنتاج المشترك مع كندا "الشروق" (١٩٩٩)، الناطق باللغة الإنجليزية، فاز وترشح للعديد من الجوائز السينمائية الأوروبية والأمريكية، وحقق ميكوش يانشكو شهرة غير مسبوقة وعمره ثمانون عامًا بسلسلة من الأفلام الكوميديّة الفوضوية. لكن من المخرجين المعاصرين الأكثر تأثيرًا بيلا تار، بأفلام مثل "تأنجو الشيطان" (١٩٩٤) و"هارمونيّات رئيس الفرقة" (٢٠٠٠) الذى اشترك فى إخراجها مع أنيس هارنيتزكى، وحقق شهرة فى الخارج بين أصحاب الثقافات الخاصة. وكان الطول المفرط لهذه الأفلام (يزيد "الشيطان" عن سبع ساعات)، وأجواؤها القاتمة الحزينة، والإيقاع البطئ المحتشد بلقطات الكاميرا الطويلة زمنيًا، سببًا فى قصر جاذبيّتها على المهرجانات السينمائية وعرضها فى أرشيفات ومتاحف السينما. ومع ذلك فهى تؤكد على أن تقاليد التحدى والثورة فى السينما المجرية لم تمت بعد.

انظر أيضًا:

"السينما القومية".

مزید من القراءات

FURTHER READING

- Burns, Bryan. *World Cinema: Hungary*. Trowbridge, UK: Flicks Books, and Cranbury, NJ: Associated University Press, 1996.
- Cunningham, John. *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*. London: Wallflower Press, 2004.
- Lichm, Miřa, and Antonin J. Lichm. *The Most Important Art: Eastern European Film after 1945*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Nemeskürty, István. *Word and Image: History of the Hungarian Cinema*. 2nd ed. Budapest: Corvina Books, 1974.
- Paul, David W., ed. *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. London: Macmillan, 1983.
- Petrie, Graham. *History Must Answer to Man: The Contemporary Hungarian Cinema*. Budapest: Corvina Books, 1978.
- Portuges, Catherine. *Screen Memories: The Hungarian Cinema of Mária Mészáros*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Stoil, Michael Jon. *Cinema Beyond the Danube: The Camera and Politics*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1974.

Graham Petrie

كتب هذا الفصل: جراهام بيتري

ميكوش يانشكو

(ولد في فاكش، المجر، ٢٧ سبتمبر ١٩٢١).

تربى يانشكو في الريف المجرى، وطور هناك اهتمامًا بالفن الفولكلورى مما ترك تأثيرًا قويًا على أفلامه. درس القانون والإثنوجرافيا فى جامعة كولوزفار، وبعد فترة قضاها كأسير حرب لدى السوفييت عند نهاية الحرب العالمية الثانية، تخرج من أكاديمية فنون المسرح والسينما. فى عام ١٩٥٠.

كانت أفلامه الأولى تسجيلية تتلاءم مع المتطلبات الرسمية لتلك الفترة، وكان ذلك هو حال أول فيلمين روائيين طويلين له. لكنه بدأ مع فيلم "الاستكمال" فى عام ١٩٦٥ فى أن يتخلى تمامًا عن المعتقدات الجامدة للواقعية الاشتراكية سواء فى التيمة أو الأسلوب. يدور هذا الفيلم فى أعقاب الحرب المجرية من أجل الاستقلال فى عام ١٨٤٨، وهو يتبنى أسلوب الحكايات الرمزية المفضل لدى مخرجى تلك الفترة، باستخدام موقف تاريخى للتعليق بشكل غير مباشر على نزعات اجتماعية وسياسية معاصرة. جاء بعد ذلك فيلم "الأحمر والأبيض" (١٩٦٧) الذى يدور فى روسيا ما بعد الثورة فى عام ١٩١٨، عندما كانت جماعات صغيرة من الجنود الموالين للسوفييت والمناهضين لهم يتبادلون المناوشات على الدوام. وفيلم "الصمت والصراخ" (١٩٦٧) يدور فى المجر فى عام ١٩١٩ فى أعقاب قمع الحكومة الشيوعية

التي لم تعش طويلا، وتولت السلطة في أعقاب الحرب العالمية الأولى. جذبت هذه الأفلام الاهتمام العالمي، برغم موضوعاتها الغامضة (بالنسبة لغير المجريين)، وكان هذا الاهتمام بفضل قوتها البصرية المدهشة وعالمية تيماتها التي تتناول القسوة، والفظائع التي تقع على الضحايا من الممسكين بالسلطة، وأسلوبها البارد المحايد، بالغ التحكم في التكوين الشكلي وحركة الكاميرا المعقدة.

وعبر معظم العقد التالي قسم يانشكو وقته بين المجر وإيطاليا، ليصنع سلسلة من الأفلام التي استمرت في دراساته عن طبيعة السلطة السياسية القمعية وكيفية مقاومتها، بينما كان ينتقل إلى أسلوب شديد الرمزية والطقسية، معتمدا أساسا على لقطات المشهد الطويلة والمصممة بشكل معقد. وكان أفضل أفلامه في تلك الفترة هو "المزموور الأحمر" (١٩٧١)، الذي يدور حول فترة اضطرابات الفلاحين المطالبة بالإصلاح الزراعي عند نهاية القرن التاسع عشر.

ومع فيلم "موسم الوحوش" (١٩٨٩)، انتقل يانشكو إلى أجواء معاصرة، وموتيفات بصرية تعتمد على شاشات التليفزيون الموجودة في كل مكان، والتي تسجل الحدث كما تقدم وجهات نظر مختلفة له. وتيمات أفلام مثل "أبراج يسوع المسيح" (١٩٨٨)، و"قالس الدانوب الأزرق" (١٩٩٢)، تتحدى الافتراض بأن التحرر من السيطرة السوفييتية في "المجر الجديدة" سوف ينهي بشكل آلي الفساد وإساءة استخدام السلطة السياسية. وبعد العودة إلى الأفلام التسجيلية في معظم التسعينيات، استأنف يانشكو صنع الأفلام الروائية الطويلة في عام ١٩٩٨ بسلسلة من الأفلام الكوميدية ذات الهجاء

الفوضى الساهر، وهى الأفلام الأشهر له حتى اليوم داخل المجر، حيث أصبح يانشكو مرشدًا ومصدر إلهام لجيل جديد من السينمائيين.

مشاهدات مقترحة:

"طريقى للوطن" (١٩٦٥)، "الاستكمال" (١٩٦٥)، "الأحمر والأبيض" (١٩٦٧)، "الصمت والصراخ" (١٩٦٧)، "المواجهة" (١٩٦٩)، "المزمور الأحمر" (١٩٧١)، "إلكترا، حبي" (١٩٧٤)، "قلب الطاغية" (١٩٨١)، "أبراج يسوع المسيح" (١٩٨٨)، "فالس الدانوب الأزرق" (١٩٩٢)، "العشاء الأخير للفرس العربى الرمادى" (٢٠٠١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bachman, Gideon. "Jancsó Plain." *Sight and Sound* 43 (Autumn 1974): 217-221.

Horton, Andrew James. "The Aura of History." *Kinoeye* 3, no. 3 (2003).

Houston, Penelope. "The Horizontal Man." *Sight and Sound* 38 (Summer 1969): 116-120.

Petrie, Graham. "Miklós Jancsó: Decline and Fall?" In *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*, edited by David W. Paul, 189-210. London: Macmillan, 1983.

———. *Red Psalm*. Trowbridge, Wiltshire, UK: Flicks Books (Cinetek series), 1998.

Graham Petrie

جراهام بيتري

الأيدولوجيا "Ideology"

يرتبط مفهوم الأيدولوجيا فى العادة بأعمال فريدريك إنجلز (١٨٢٠-١٨٩٥) وكارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣). وبشكل عام فإن الماركسية تتناول الأشكال الثقافية باعتبارها تتبع من مؤسسات تاريخية محددة، تخدم مصالح اجتماعية واقتصادية معينة، وتقوم بوظائف اجتماعية مهمة. وبالنسبة لماركس وإنجلز، فإن الأفكار الثقافية لعصر ما يخدم مصالح الطبقة الحاكمة، بواسطة تقديم إيديولوجيات تضيف الشرعية على هيمنة الطبقة. و"الأيدولوجيا" مصطلح نقدى مستخدم فى التحليل الماركسى لوصف كيف أن الأفكار السائدة للطبقة الحاكمة تروج لمصالح تلك الطبقة، وتساعد على إخفاء القمع والمظالم. ويقول ماركس وإنجلز: إنه خلال العصر الإقطاعى كانت التقوى، والشرف، والبسالة، والفروسية العسكرية، هى الأفكار الحاكمة للطبقة الأرستقراطية المسيطرة. وخلال العصر الرأسمالى أصبحت الفردية، والربح، والمنافسة، والبوق، هى الأيدولوجيا السائدة للطبقة البرجوازية الجديدة، التى كانت عندئذ تعزز من سلطة طبقتها. ولأن الأيدولوجيا تبدو كما لو كانت طبيعية أو تقع فى دائرة الذوق العام المشترك، فإنها تكون فى الغالب خفية وتهرب من النقد.

بدأ ماركس وإنجلز يتقدمان للأيدولوجيا بمحاولة توضيح كيف أن الأفكار السائدة تنسخ المصالح والعلاقات الاجتماعية السائدة، وتضيف المسحة الطبيعية، والمثالية، والشرعية، على المجتمع القائم، ومؤسساته، وقيمه. وفى

مجتمع رأسمالى يقوم على التنافس، يبدو أن من الطبيعى التأكيد على أن البشر يهتمون بذواتهم ويتنافسون، بينما يبدو أن المجتمع الشيوعى أن من الطبيعى كونهم متعاونين بالفطرة. وفى الحقيقة أن البشر والمجتمعات يتسمون بالتعقيد الشديد والتعارض والتناقض، والأيدىولوجيا تطف من هذه التناقضات والصراعات والسمات السلبية، وتضفى المثالية على السمات الإنسانية والاجتماعية مثل الفردية والتنافس، وهى السمات التى يتم رفعها إلى مصاف المفاهيم والقيم الحاكمة.

المعالجات الماركسية للثقافة والأيدىولوجيا

قام العديد من الماركسيين الغربيين المتأخرين (اللاحقين) بتطوير هذه الأفكار، برغم أنهم مالوا إلى أن ينسبوا مزيداً من الاستقلالية والأهمية للثقافة أكثر مما فعل الماركسيون الكلاسيكيون. ودخل التقاليد الماركسية، تم تطوير مفهوم أكثر إيجابية للأيدىولوجيا على يد فلاديمير لينين (١٨٧٠-١٩٢٤)، وهذا المفهوم يرى الأيدىولوجيا الاشتراكية باعتبارها قوة إيجابية لتطوير الوعى الثورى، والترويج للتطور الاشتراكى (لينين، ١٩٨٧). وبالنسبة لصاحب النظرية الإيطالية الماركسى أنطونيو جرامشى (١٨٩١-١٩٣٧)، فإن القوى المتقفة والثقافية الحاكمة فى عصر ما تشكل نوعاً ما من "الهيمنة"، أو السيطرة بواسطة أفكار وأشكال ثقافية تخص على القبول بحكم الجماعات الحاكمة فى المجتمع. ويقول جرامشى: بأن وحدة المجموعات السائدة تتم من خلال الدولة، مثل الثورة الأمريكية أو توحيد إيطاليا فى القرن التاسع عشر. كما تلعب مؤسسات "المجتمع المدنى" دوراً فى تأسيس هذه الهيمنة، فالمجتمع المدنى طبقاً لجرامشى يشمل الكنيسة، والمدرسة، ووسائل الإعلام. وأشكال الثقافة الجماهيرية الأخرى. وهذا المجتمع يتوسط بين الدائرة الخاصة

للمصالح الاقتصادية الفردية والعائلة، وبين السلطة العامة للدولة، وهو يخدم ما يصفه يورجين هابرماس (ولد عام ١٩٢٩) بأنه "الدائرة العامة".

قدم جرامشي تعريفاً للثقافة بوصفها الأفكار الحاكمة التي تؤلف "الرابط الاجتماعي" الذي يوحد ويضفي التماسك على النظام الاجتماعي السائد. وبينما كان النقاد الثقافيون الماركسيون مثل جيورجي لوكاتش (١٨٨٥-١٩٧١) يميلون إلى رؤية الأيديولوجيا باعتبارها قوة للتلاعب تساعد على تأكيد حكم الطبقة السائدة، فإن إيرنست بلوخ (١٨٨٥-١٩٧٧) يؤكد على الأبعاد الطوباوية للثقافة الغربية، وعلى الطرق التي تتضمن بها النصوص الثقافية على شفرات الاشتياق إلى عالم ومجتمع أفضل. لقد تناول بلوخ الثقافة الغربية في كتب مثل "مبدأ الأمل" (١٩٨٦) الذي يبحث عن رؤى لحياة أفضل في أعمال فنية ثقافية، تتراوح من نصوص هومير والإنجيل، وحتى الإعلانات الحديثة و"فتارين" المحلات. والجانب الطوباوي عند بلوخ يتحدى السينما والدراسات الثقافية لكي يوضح كيف أن الثقافة تقدم بدائل للعالم القائم، وكيف أن الصور والأفكار يمكن أن تساعد على الانعتاق الفردي والإصلاح الاجتماعي.

لقد طور بلوخ نوعاً من النظرية الثقافية والنقد الأيديولوجي، مختلفاً تماماً عن النماذج الماركسية التي تقدم النقد الأيديولوجي باعتباره أداة لتدمير الثقافة والأيديولوجيا البرجوازيين، وبالتالي دمج الثقافة والأيديولوجيا البرجوازيين. وهذا النموذج - الموجود في نقد لينين ومعظم الماركسيين اللينيين - يفسر الأيديولوجيا السائدة أساساً باعتبارها عملية يتم خلقها من خلال إضفاء الغموض، والخطأ، والهيمنة. وهذا هو نقيض النظرية الماركسية أو العلمية، حيث النقد الأيديولوجي يوضح الأخطاء، ومناطق

الغموض، ومصالح الطبقة الحاكمة داخل الأعمال الأيديولوجية، التى يتم تحطيمها وإلقاؤها فى النفايات بواسطة المطرقة الثقيلة للنقد الأيديولوجى.

ومع ذلك فقد كان بلوخ أكثر تعقيداً من هؤلاء الذين اكتفوا بشجب كل الأيديولوجيا باعتبارها وعياً زائفاً، أو بالتأكيد على السمات الإيجابية للأيديولوجيا الاشتراكية. على العكس فإن بلوخ يرى العناصر الطوباوية التحريرية فى كل الأيديولوجيات القائمة، بالإضافة إلى العناصر الخادعة والإيهامية أيضاً. وبالنسبة لبلوخ فإن الأيديولوجيا ذات وجهين متناقضين: إنها تحتوى على الأخطاء، والغموض، وتقنيات التلاعب والسيطرة، لكنها تحتوى أيضاً على بقايا طوباوية يمكن استخدامها لنقد المجتمع، وتطوير سياسات تقدمية. كما أدرك بلوخ الأيديولوجيا أثناء عملها فى ظواهر عديدة كان الماركسيون والنقاد الآخرون يهملونها فى العادة: أحلام اليقظة، ولعب الرياضة، وارتداء الملابس، وأشياء أخرى من الحياة اليومية. لقد كان يعتقد أن النقد الأيديولوجى عليه أن يدرس الحياة اليومية، كما يدرس النصوص والمواقف السياسية، والأيديولوجيات السياسية الواضحة فى الأفلام والتلفزيون وأشكال ثقافة وسائل الاتصال الأخرى.

واعتماداً على بلوخ، وهيربرت ماركيوزه (١٨٩٨-١٩٧٩)، ومنظرين ماركسيين جدد آخرين، قام فريدريك جيمسون (ولد عام ١٩٣٤) باقتراح أن نصوص ثقافة وسائل الاتصال تحتوى عادة على لحظات طوباوية، وافترض أن النقد الثقافى الجذرى عليه أن يحل كلاً من الآمال الاجتماعية والفانتازيات فى السينما، بالإضافة إلى الطرق الأيديولوجية التى يتم بها تقديم هذه الفانتازيات، وحل الصراعات، والتحكم فى الآمال والمخاوف التى قد تثير التمزق (جيمسون، ١٩٧٩، ١٩٨١). وفى قراءته لفيلم "الفك المفترس"

(١٩٧٥) على سبيل المثال، يلاحظ أن سمكة القرش تمثل مجموعة متنوعة من المخاوف: الطبيعة العضوية غير المتحكم فيها تهدد المجتمع المصنوع، دائرة أصحاب الأعمال الكبرى تفسد المجتمع وتهدده بالخطر، النزعات الجنسية المشتتة تهدد تفكك العائلة والقيم التقليدية، لذلك فإن الفيلم يحاول أن يسيطر على هذه المخاوف من خلال التأكيد على الهزيمة الحتمية للشر على أيدي ممثلي البناء الطبقي القائم. ومع ذلك فإن "الفك المفترس" يحتوى أيضاً على صور طوباوية للعائلة، والتضامن بين الرجال، والمغامرة، بالإضافة إلى رؤى اجتماعية نقدية للرأسمالية تجسد الخوف من دائرة أصحاب الأعمال الكبرى غير المتحكم بها، والتي سوف تدمر بلا رحمة كلاً من البيئة والمجتمع.

مدرسة فرانكفورت

تشير "مدرسة فرانكفورت" إلى أعضاء "معهد الدراسات الاجتماعية" الذي تأسس في فرانكفورت بألمانيا عام ١٩٢٣، كأول مركز ذي توجه ماركسي، ومرتبطة بجامعة ألمانية كبرى (كيلز، ١٩٨٩). وصكت مدرسة فرانكفورت مصطلح "صناعة الثقافة" خلال الثلاثينيات للإشارة إلى عملية تصنيع ثقافة وسائل الإعلام، والقواعد التجارية التي تقوم عليها (أورنو وهوركهايمر، ١٩٧٢). وقام المنظرون النقديون في هذه المدرسة بتحليل المنتجات الثقافية لوسائل الإعلام، كمنتجات لعملية إنتاج صناعي، ليوضحوا أن سلع صناعة الثقافة تُظهر نفس سمات المنتجات التي يتم إنتاجها بطريقة الإنتاج على نطاق واسع: بالتسليع، وصناعة سلعة ذات مواصفات واحدة، وتصنيع عدد ضخم منها. ومع ذلك فإن لصناعة الثقافة وظيفة خاصة، وهي

تقديم شرعية أيديولوجية للمجتمعات الرأسمالية القائمة، وإدماج الأفراد فى طريقة هذه المجتمعات فى الحياة.

وتطور نقد صناعة الثقافة فى كتاب تى دابليو أدورنو (١٩٠٣-١٩٦٩) وماكس هوركهايمر (١٨٩٥-١٩٧٣) "جذليات التتوير" (١٩٧٢)، الذى يحتوى على إشارات عديدة - وإن لم تكن منهجية - للسينما الهوليدوية. لقد تم تنظيم السينما فى صناعات الثقافة مثل الإنتاج الصناعى، لكى تستخدم توليفات معيارية وتقنيات إنتاج تقليدية، لكى تنتج الأفلام على نطاق ضخم، لأغراض تجارية خالصة أكثر منها أغراضاً ثقافية. الأفلام تنسخ الواقع كما هو، ثم تشجع الأفراد على التواؤم مع الرضوخ للشروط الجديدة لمجتمع صناعى وجماهيرى:

"إنها تكرر فى كل مخ ذلك الدرس القديم بأن الاحتكار المستمر، وانهيار كل المقاومة الفردية، هى شرط الحياة فى هذا المجتمع. دونالد داك (عم بطوط) فى الرسوم، وتعماء الحظ فى الحياة الحقيقية، ينتهون إلى الهزيمة لكى يتعلم الجمهور أن يتلقى عقابه". (أدورنو وهوركهايمر، ١٩٧٢، ص ١٣٨).

وكانت مواقف أدورنو، وهوركهايمر، والأعضاء الآخرين للدائرة الداخلية لمعهد الدراسات الاجتماعية، يتم تنفيذها بواسطة والتر بنجامين (١٨٩٢-١٩٤٠)، وهو صاحب نظرية منقرذ ذو صلات غير وثيقة بالمعهد، وكان يكتب فى باريس خلال الثلاثينيات، وقد أدرك العناصر التقدمية فى التقنيات الجديدة للإنتاج الثقافى مثل الفوتوغرافيا، والسينما، والراديو. وفى كتابه "عمل الفن فى عصر النسخ الآلى" (١٩٣٤)، يلاحظ بنجامين كيف أن وسائل الإعلام كانت تحل محل الأشكال القديمة الثقافية، فالنسخ على نطاق

ضخم للفوتوغرافيا، والسينما، والتسجيلات، والإصدارات، كان يحل محل التأكيد القديم على الأصالة وعلى "الهالة" في الأعمال الفنية. وكان بنجامين يؤمن بأن الثقافة المنتجة على نطاق واسع - وقد تحررت من غموض الثقافة الرفيعة - تستطيع أن تخلق أشخاصاً (أفراداً) ذوى حس نقدي أكبر، قادرين على الحكم على ثقافتهم وتحليلها، مثلما أن عشاق الرياضة يستطيعون تشريح النشاطات الرياضية وتقييمها. وبالإضافة إلى ذلك، أكد بنجامين على أن سرعة عرض الصور في السينما تساعد المتفرج على خلق ذاتية قادرة أكثر على تفادي اضطراب التجربة في مجتمع صناعي مدني.

وبالنسبة لبنجامين، فإن تكاثر إنتاج الفن على نطاق ضخم، خاصة من خلال السينما، سوف يجلب صور العالم المعاصر إلى الجماهير، وتساعد على إثارة الوعي السياسي بتشجيع التدقيق في رؤية العالم. وقال بنجامين بأن طريقة عرض السينما تتفصل عن طريقة الاحترام التقليدي للتلقي الجمالي في نوع من الخشوع التي كانت تشجعها النخبة الثقافية البرجوازية، التي روجت للفن كدين. ومن وجهة نظر بنجامين فإن المونتاج، والمؤثرات الصادمة في السينما، والفرجة على نطاق واسع، ومناقشة الأمور التي تثيرها الفرجة على السينما، والعوامل الأخرى في التجربة السينمائية، تنتج معاشية اجتماعية وسياسية جديدة للفن، تزيل المعاشية الجمالية التأملية الفردية والخاصة التي كانت تشجعها الثقافة الرفيعة وكهانها. وعلى عكس تأمل الفن الرفيع، فإن "المؤثرات الصادمة" في السينما تصنع حالة من "التشتت" يعتقد بنجامين أنها تجعل من الممكن "الوجود المركز للذهن"، وتربية جمهور "خبير" قادر على دراسة ونقد السينما والمجتمع (ص ٢٣٧-٢٤١).

لقد كان بنجامين يرغب فى الترويج لسياسات جذرية فى الثقافة ووسائل الإعلام، قادرة على خلق ثقافات معارضة بديلة. ومع ذلك فقد أقر بأن وسائل الإعلام - مثل السينما - يمكن أن تكون لها تأثيرات محافظة. فى الوقت الذى كان يؤمن بأن فقدان "الهالة"، أو القوة السحرية، فى الأعمال المنتجة على نطاق ضخم، هى أمر تقدمى ويمكن أن يجعل المنتجات الثقافية معرضة لمناقشة نقدية وسياسية متزايدة، فقد اعترف بأن السينما قد تخلق أيضًا نوعًا جديدًا من السحر الأيديولوجى، من خلال عبادة المشاهير، ومن خلال تقنيات مثل اللقطة القريبة، التى تستخدم التقنيات السينمائية لإضفاء سحر جنسى على نجوم أو أشياء بعينها. وبذلك فإن بنجامين كان من الناقدين الثقافيين الراديكاليين الأول، فى دراسة شكل وتقنية ثقافة وسائل الإعلام، فى نفس وقت مديح طبيعتها وتأثيراتها المعقدة.

ما بعد البنيوية وسياسات التمثيل (التجسيد)

كرد فعل للماركسية الوجودية والهيكلية، والجماعات السياسية المتطرفة المتأثرة بها، قام لويس ألتوسير (١٩١٨-١٩٩٠) ومدرسة الماركسيين البنيويين بتطوير "أشكال علمية" أكثر من الماركسية والأيديولوجية، مع الحفاظ على الالتزام بالسياسات الثورية. كان ألتوسير عضوًا فى الحزب الشيوعى الفرنسى، ونادى فى كتابه "من أجل ماركس" (١٩٧٠) بأن الماركسية قدمت وجهات نظر علمية عن الرأسمالية، جعلت من الممكن حدوث انتقال ثورى إلى الاشتراكية. وفى كتابه "قراءة رأس المال" (١٩٩٧)، أصر على نقد ماركس العلمى للاقتصاد السياسى الرأسمالى قدم أساسًا لنظرية فى المجتمع. وقامت "الماركسية البنيوية" عند ألتوسير بتحليل العلاقات بين أبنية الاقتصاد، والدولة، والأيديولوجيا، والمؤسسات

الاجتماعية، وجذورها في العلاقات الرأسمالية للإنتاج، لتحديد في النهاية قوة كل الحياة الاجتماعية.

ساعد التوسير على نقل مناقشة "الأيديولوجيا" إلى التركيز على الممارسات والطقوس اليومية التي تنظمها المؤسسات الاجتماعية، التي أطلق عليها "آلات الدولة الأيديولوجية" (المدارس، الدين، العائلة، وسائل الإعلام، وغيرها). وقال إن ممارساتها المادية هي أجزاء من نظام مغلق يتم فيه "استجاب" الأفراد بشكل دائم، وإدماجهم في النظام الاجتماعي، ويصبحوا ذواتاً تؤلفها بشكل واسع المؤسسات والمعالجات الاجتماعية السائدة. ومقالته المقروءة على نطاق واسع "الأيديولوجيا وجهاز الدولة الأيديولوجي" ترسم الخطوط العريضة لافتراضه الأساسي بأن التجربة، والوعي، والذاتية، هي في ذاتها آثار لعلاقة متخيلة بين الفرد وظروف وجوده الحقيقية، علاقة تتشكل بواسطة جهاز الدولة الأيديولوجي، الذي يجسد سلم العلاقات والقوى الاجتماعية، ويدفع الناس إلى القبول بنظم القمع.

ولقد تلقى البنيويون - من أمثال أعضاء مدرسة فرانكفورت - النقد سريعاً لأنهم يبالغون في النزعة الحتمية، ولمفهومهم الفقير عن الذاتية، والافتقار إلى تعقيد وتقلب التاريخ. لذلك فإن اتجاهها ما بعد بنيوي وجد منظرين مثل رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) وجماعة Tel Quel في فرنسا، والذين تحولوا إلى التاريخ، والسياسة، والذات الإنسانية الإيجابية والخلقة، بالإضافة إلى تطويرهم نموذجاً أكثر تعقيداً لمفهوم النص. لقد ابتعدوا عما هو غير تاريخي، وعن الطرق العلمية والموضوعية للفكر كما هو الحال في البنيوية. ولقد كانت تلك لحظة خصبة، مع منظرين مهمين مثل بارت، وفرانسوا ليوتار، وميشيل فوكو، الذين كتبوا أعمالاً رائدة عن الثقافة

والأيديولوجيا، كما أن منظرين أصغر مثل جاك ديريدا، جان بودريار، وبول فيريلو، دخلوا إلى فتراتهم المثمرة.

قام رولان بارت في "أساطير" (١٩٧٢ ، ١٩٥٧) بالتشريح النقدي لطيف واسع من الأشكال المعاصرة للثقافة، وأوضح طريقته المتفردة في التفسير والنقد الأيديولوجيين. وطبقاً لبارت، فإن الأسطورة التي شرحها في مقالته "عملية السمن الصناعي" تجسد العمليات البلاغية والأيديولوجية للثقافة البرجوازية الفرنسية. إن السمن الصناعي - في تفسير بارت - هو مادة مصنعة تماماً بسبب الإعلانات إلى بديل طبيعي، ومفيد، ومقبول، للزبد. وبتحليل الإعلانات التي نقر بنقائص السمن الصناعي ثم تضخم في فوائده، فإن بارت يقول إن تلك التقنيات في الإعلان تقوم بعملية "تطعيم" ضد النقد لنقائص السمن الصناعي. وهو يقول إن عملية مماثلة تجرى في معالجات موضوعات مثل العسكرية، والكنيسة، والرأسمالية، حيث يتم ذكر النقائص للتركيز على ضرورتها وأهميتها للنظام الاجتماعي.

وبالمثل فإن الأساطير تخفي التاريخ وتضفي عليه إعتاماً، وتحول العوامل المرتبطة بسياق محدد إلى عوامل جوهرية طبيعية، كما لو كان من الطبيعي أن يقوم جندي أفريقي بأداء التحية لعلم فرنسي، في المثال الشهير عند بارت لصورة فوتوغرافية تمحو كل شرور الاستعمار الفرنسي في صورة أضفى عليها طابع مثالي. وبناء برهان يستبق التأكيد ما بعد الحداثي للاختلاف والآخر، يشير بارت إلى كيفية قيام الأساطير بمحو ما هو مختلف، لتستوعب الآخر داخل ما هو طبيعي، كما في صورة جندي فرنسي يدمج الأفريقي في الإمبراطورية الفرنسية، أو عندما تقوم إعلانات السمن الصناعي بدمج واستيعاب مادة مصنعة في نظام مواد الطهي. وطريقة بارت في تحليل

الاستراتيجيات البلاغية لثقافة وسائل الإعلام، وتفكيك الأساطير التى تحتل الحياة الاجتماعية، هذه الطريقة تساعد على إنتاج وعى ثقافى عند قارئه.

ظهرت المعالجات النظرية الجديدة المعقدة حول إنتاج الأعمال السينمائية، وصنعها للأيديولوجيا، بداية من الستينيات، بما فى ذلك التحليلات المنشورة فى "كراسات السينما"، والمجلة البريطانية بالغة الأهمية "سكرين"، والتى ترجمت العديد من نصوص "كراسات" المهمة، وأعمالاً أخرى من نظرية السينما الفرنسية، تضم أعمال رولان بارت وكريستيان ميتز. وقد أدت تلك إلى مزيد من المعالجات الشكلية الأكثر تعقيداً للسينما (ميتز ١٩٧٤، هيث ١٩٨١). لقد انتقلت مجموعة "كراسات" من رؤية السينما كمنتج "لمؤلفين" مبدعين (طبقاً لنظريتهم عن "سياسات المؤلف" فى الخمسينيات)، إلى التركيز على المضمون الأيديولوجى والسياسى للسينما، وكيف أن السينما تنقل شفرات الأيديولوجيات السائدة. وفى الوقت ذاته، ركزت نظرية السينما الفرنسية و"سكرين" على آليات سينمائية محددة تساعد فى خلق المعنى. وقام هؤلاء المنظرون وغيرهم بتحليل كيف أن الأيديولوجيا تتخلل الشكل والمضمون السينمائيين، والصور والسرد، والرموز والفرجة (نيكولز ١٩٨١، كيلنر ورايان ١٩٨٨).

أكدت ما بعد البنيوية على انفتاح النص وعدم تجانسه، وجذوره فى التاريخ والرغبة، وأبعاده السياسية والأيديولوجية، ومبالغاته ومعناه. وكان انضمام ما بعد البنيوية إلى العالم الأكاديمي، والحركات الاجتماعية الجديدة التى تؤكد على أهمية العرق، والنوع، والنزعة الجنسية، وبقية عوامل صنع هوية الجماعات، كان هذا الانضمام قد أدى إلى التوسع فى مفهوم الأيديولوجيا وامتداده إلى أبعاد وقيمات جديدة. وعلى سبيل المثال تبنت

الدراسات الثقافية البريطانية منظورا نسوياً، وأولت اهتماماً كبيراً بالعرق، والأصل الإثنى، والقومية، والنزعة الجنسية، وذلك استجابة لحركات النضال الاجتماعية (كيلنر ١٩٩٥).

لقد كانت المفاهيم المبكرة للماركسية عن الأيديولوجيا تفترض مسبقاً طبقة حاكمة متجانسة، تجسد بشكل واضح وبلا تناقض اهتمامات ومصالح طبقتها من خلال أيديولوجيا متسقة مع ذاتها. وحيث إن مصالح الطبقة كان يُعتقد أنها اقتصادية في الأساس، فقد كانت الأيديولوجيا في هذا النموذج تشير أساساً إلى الأفكار التي تضيف شرعية على الطبقة الحاكمة من الرأسماليين. لذلك كانت الأيديولوجيا تُرى كمجموعة من الأفكار التي تدعم المصالح الاقتصادية للطبقة الرأسمالية. لكن خلال الستينيات والسبعينيات، عورض هذا النموذج من جانب المنظرين الذين قالوا إن المفهوم الماركسي الأرثوذكسي للأيديولوجيا هو مفهوم اختزال، لأنه يساوى بين الأيديولوجيا، والأفكار التي تخدم مصالح الطبقة الحاكمة، ويتجاهل العوامل المتغيرة المهمة مثل الجنس والعرق. إن اختزال الأيديولوجيا إلى مصالح الطبقة يوحي بأن السيطرة المهمة الوحيدة في المجتمع هي سيطرة الطبقة أو السيطرة الاقتصادية. بينما يقول العديد من المنظرين إن قمع الجنس والعرق هو مهم بشكل أساسي، ويتداخل بالفعل بطرق أساسية مع السيطرة الطبقيّة والاقتصادية.

قراءة "رامبو" من الناحية الأيديولوجية

هكذا افترض العديد من النقاد أن الأيديولوجيا يمكن أن تمتد لتغطي نظريات، وأفكاراً، ونصوصاً، وسرداً، وصوراً، تضيف الشرعية على السيطرة على النساء والملونين على أيدي الرجال البيض، وبذلك فإنها تخدم مصالح القوى الحاكمة. وهذا الانتقاد للأيديولوجيا ينتقد أيضاً الأيديولوجيا

القائمة على الجنس والعرق، كما ينتقد أيديولوجيا الطبقة البرجوازية الرأسمالية. ولكي نجرى نقداً أيديولوجيا فيلم "رامبو: أول دم الجزء ٢" (١٩٨٥)، على سبيل المثال، فليس كافياً مجرد الهجوم على الأيديولوجيا العسكرية أو الإمبريالية للفيلم، والطرق التي تخدم بها هذه النزعة العسكرية والإمبريالية المصالح الرأسمالية بإضفاء الشرعية على التدخل في جنوب شرق آسيا (كيلنر ١٩٩٥). ولإجراء نقد أيديولوجي كامل، يجب على المرء أيضاً دراسة النزعة الجنسية والعنصرية في الفيلم، لتوضيح كيف أن تمثيل (تجسيد) النساء، والنوع، والفيتناميين، والروس، وما إلى ذلك، هو جزء أساسي من النص الأيديولوجي لفيلم "رامبو".

وفيما يتعلق بالنوع على سبيل المثال، قد يلاحظ المرء أن رامبو يمثل صورة ذكورية للنوع تحدد الذكورة في شكل محارب ذكر له صفات القوة الهائلة، والاستخدام الفعال للقوة، والبطولة العسكرية باعتبارها أعلى تعبير عن الحياة. لذلك فإن الشخصيات النسائية في الفيلم إما أن تكون عاهرات، أو في أشكال تابعة لرامبو في حالة قوات الكونترا الفيتنامية، حيث تنحصر وظيفتها في كونها قوة إغراء، إذ تغوى الحراس الفيتناميين (لقد ظهرت الصورة ذاتها من قبل في المرأة في فيلم "البيريهايات الخضراء"، ١٩٦٨)، أو أن تكون المرأة قوة مدمرة، عندما تصبح محاربة أو نسخة أنثوية من رامبو. ومما له دلالة أن اللحظة الوحيدة من الإثارة الجنسية في الفيلم (لحظة قصيرة ومحتشمة)، تأتي عندما يتبادل رامبو وتابعته قبله بعد انتهاء مغامرة عسكرية، فبعد ثوانٍ من القبلية تتلقى المرأة رصاصات وتقع صريعة، والعظة هنا هي أن على الرجل المقاتل أن يمضي وحده، وعليه أن يرفض النساء والجنس. ومن الواضح أن هذه التيمة تتلاءم مع التيمة العسكرية والذكورية للفيلم، علاوة على تجسيد أبطال رجال مترفعين، يتسامون فوق الإغراء الجنسي لكي يصلوا إلى درجة المحارب والمخلص.

كما أن تجسيدات العرق وتيماتته تساهم بشكل أساسى فى تلك التيمة العسكرية. إن الفيتنامى أو الروسى يتجسد فى صورة "الآخر" الغريب، كتجسيد للشر الخالص، فى سيناريو هوليوودى يقسم العالم بشكل نمطى إلى خير وشر، فالآخر، العدو، "هم"، يعادلون الشر، أما "نحن"، فنحن الطيبون، الأتقياء، الأبطال، الأبرياء. ويأخذ "رامبو" الشخصيات النمطية لليابانيين والألمان فى أفلام الحرب العالمية الثانية، ويجعلها هى القلب الذى يضع فيه الفيتناميين والروس، وبذلك فإنه يستمر فى تقاليد هوليوود لتقسيم العالم إلى ثنائية الخير والشر، وبدلاً من أيقونات الشر التى تنتمى للماضى يضع مكانها الأشرار المعاصرين. فالفيتناميون يتم تصويرهم باعتبارهم رجال عصابات مخادعين، ومغلفين غير بارعين، وتابعين للروس الأشرار، وهم فقط يتلقون الرصاصات التى يطلقها رامبو عليهم، بينما يتم تصوير السوفييت باعتبارهم أشخاصاً ساديين مغرمين بالتعذيب، وبلا مشاعر إنسانية، وببيروقراطيين آليين.

إن الشخصيات النمطية للعرق والنوع فى "رامبو" تميل إلى المبالغة الشديدة، والسذاجة، حتى إنها تشير إلى الطبيعة المصطنعة التى يبنى بها المجتمع كل المثل العليا للذكورة، والأنوثة، والعرق، والإثنية. وهكذا فإن الامتداد بمفهوم الأيديولوجيا لى يضم العرق والجنس يفيد فى إعطاء نقد أيديولوجى متعدد الأبعاد، بما يمتد بالنقد الثقافى الراديكالى، ويثرى مشروع نقد الأيديولوجيا.

يجب تحليل الأيديولوجيات داخل سياق الصراع الاجتماعى والجدل السياسى، بدلاً من مجرد اعتبارها مصدر الوعى الزائف، حيث يتم فضح زيفها وشجبه بواسطة نقد الأيديولوجيا. إن نقداً فاحصاً للأيديولوجيا يجب أن ينظر إلى ما وراء واجهة الأيديولوجيا، لى يرى القوى والصراعات الاجتماعية والتاريخية التى تتطلب هذه الأيديولوجيا، كما يجب عليه دراسة الجهاز السينمائى والاستراتيجيات السينمائية التى تجعل هذه الأيديولوجيات جذابة. وهذا النموذج من نقد الأيديولوجيا لا يكتفى بالشجب، لكنه يبحث أيضاً

عن لحظات وأمثلة نقدية ومعارضة اجتماعيًا داخل كل النصوص الأيديولوجية، بما في ذلك النصوص المحافظة. وكما نادى النسويون وغيرهم، يجب على المرء أن يتعلم أن يقرأ النصوص "عكس المعتاد"، ليعطي أفكارًا تقدمية حتى من النصوص الرجعية.

انظر أيضاً:

"الماركسية"، "الدعاية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

- Adorno, T. W., and Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*. New York: Seabury, 1972.
- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy, and Other Essays*. London: New Left Books, 1971.
- Barthes, Roland. *Mythologies*, edited and translated by Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Edited by Hannah Arendt. New York: Harcourt, Brace & World, 1968, 217-251. The original essay was published in 1934.
- Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. Cambridge, MA: MIT Press, 1986.
- Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. London: Lawrence & Wishart, 1971.
- Kellner, Douglas. *Critical Theory, Marxism, and Modernity*. Cambridge, UK, and Baltimore, MD: Polity Press and John Hopkins University Press, 1989.
- . *Media Culture: Cultural Studies, Identity, and Politics between the Modern and the Postmodern*. London and New York: Routledge, 1995.
- , and Michael Ryan. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Metz, Christian. *Language and Cinema*. The Hague: Mouton, 1974.
- Nichols, Bill. *Ideology and the Image: Social Representations in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Douglas Kellner

كتب هذا الفصل: دوجلاس كيلنر

قائمة بأسماء أهم الأفلام الواردة فى الكتاب

2001: A Space Odyssey	٢٠٠١: أوديسا الفضاء
The Red and The White	الأحمر والأبيض
Four Weddings and a Funeral	أربع حفلات زفاف و جنازة
Armageddon	أرماجيون
Blinds Husbands	أزواج عميان
The Big Parade	الاستعراض الكبير
Secret and Lies	أسرار وأكاذيب
Brassed Off	أصيبوا بالضجر
Genuine	أصيل
Dial M for Murder	أطلب "إم" للقتل
The Longest Day	أطول يوم فى التاريخ
Song of Ceylon	أغنية سيلان
October, or Ten Days that Shook the World	أكتوبر، أو عشرة أيام هزت العالم
The Passion of Jean of Arc	آلام جان دارك
Alice Doesn't Live Here Anymore	أليس لم تعد تقيم هنا
M	إم
Amadeus	أماديوس
Great Expectations	آمال عظيمة

The Empire Strikes Back	الإمبراطورية ترد الهجوم
Pretty woman	امراة جميلة
Woman in the Window	امراة فى النافذة
To Catch a Thief	امسك حرامى
Triumph of the Will	انتصار الإرادة
Saving Private Ryan	إنقاذ الجندى رايان
The Untouchables	أهل القمة
Olympia	أوليمبيا
E.T.	إى تى
My Own Private Idaho	إيداهو الخاص بى
Battleship Potemkin	البارجة بوتيمكين
Barry Lyndon	بارى ليندون
A Clockwork Orange	برنقاله آليه
Night Mail	بريد الليل
Paisa	بلديات
Daughters of the Dust	بنات التراب
Bonnie and Clyde	بونى وكلايد
Double Indemnity	تأمين مزدوج
Face / Off	تبديل الوجوه
Bringing Up Baby	تربية طفل
Good Night and Good Luck	تصبحون على خير وحظاً سعيداً
Intolerance	التعصب
The Shinning	التماع

Top Gun	توب جان
Thelma and Louise	ثيلما ولويس
The Great Gatsby	جانتسبى العظيم
The Bridge on the River Kwai	الجسر على نهر كواى
Greed	الجشع
Hangmen Also Die!	الجلادون يموتون أيضاً!
Julien Donkey-Boy	جوليان الصبى الحمار
Americans Gigolo	جيجولو أمريكى
Love on the Run	الحب على الطاير
The Rope	الحبل
The Big Hit	الحرارة الكبرى
War of the Worlds	حرب العوالم
Belle de Jour	حسنة النهار
The Firemen's Ball	حفل رجال الإطفاء
Saturday Night Fever	حمى ليلة السبت
D.O.A	حياً أو ميتاً
Life of Brain	حياة برايان
Full Metal Jacket	خزانة مدفع مليئة بالطلقات
Stage Fright	الخوف من مواجهة الجمهور
Dazed and Confused	دائخ ومشوش
The Tango Lesson	درس التانجو
Dr. Strangelove, or How I Learned to stop Worrying and Love the	دكتور سترينجلاف، أو كيف تعلمت أن أتوقف عن القلق وأحب القنبلة

Bomb

Memories of Underdevelopment

Eraser head

Topsy-Turvy

Easy Rider

T-Men

A Trip to the Moon

The Robe

Rome, Open City

Foolish Wives

Taxi Driver

The Wizard of Oz

Seven Samurai

Stella Dallas

Black Hawk Down

The Andromeda Strain

Notorious

The Lord of the Ring

Scarlet Street

Grease

Shakespeare in Love

North By Northwest

Samson and Delilah

ذكريات التخلف

الرأس الممحاة

رأساً على عقب

الراكب المتمهل

رجال وزارة المالية

رحلة إلى القمر

الرداء

روما، مدينة مفتوحة

زوجات حمقاوات

سائق التاكسي

ساحر أوز

الساموراي السبعة

ستيلا دالاس

سقوط الصقر الأسود

سلالة أندروميديا

سيئة السمعة

سيد الخواتم

الشارع القرمزي

شحم

شكسبير عاشقاً

الشمال عن طريق الشمال الغربي

شمشون ودليلة

Mean Streets	الشوارع الوضيعة
The Devils	الشياطين
Chicago	شيكاغو
Rat catcher	صائد الفئران
Sunset Boulevard	صانسييت بوليفارد
Duel in the Sun	صراع تحت الشمس
The Maltese Falcon	الصقر المالطي
The Last Laugh	الضحكة الأخيرة
One Flew Over the Cuckoo's Nest	طار فوق عش المجانين
One Flew Over the Cuckoo's Nest	طار فوق عش المجانين
Poltergeist	طارد الأرواح الشريرة
The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover	الطباخ، والحرامي، وزوجته، وعشيقتها
Troy	طروادة
Drifters	طوحت بهم الأمواج
The Russian Ark	الطوف الروسي
Last Year in Marinebad	العام الماضي في مارينباد
The Wiz	العراف
The Full Monty	عرايا بلبوص
Chariots of Fire	عربات النار
Stagecoach	عربة السفر
The Rocky Horror Picture Show	عرض فيلم رعب موسيقى الروك
The Last Super	العشاء الأخير

My Dinner with Andre	عشائي مع أندريه
Les Amants	العشاق
Music Lovers	عشاق الموسيقى
The Grass is Greener	العشب أكثر خضرة
The Wild Bunch	العصابة المتوحشة
The Draughtsman's Contract	عقد الخطاط
The Sign of the Cross	علامة الصليب
Breathless	على آخر نفس، أو اللاهث
On the waterfront	على رصيف الميناء
Hard Boiled	العنيد
Eyes Wide Shut	عيون مغلقة على اتساعها
Eyes Wild Shut	عيون مغلقة على اتساعها
Gandhi	غاندي
Freaks	غرائبيون
Loves of a Blonde	غراميات شقراء
My Beautiful Launderette	غسالتى الجميلة
His Girl Friday	فتاته المساعدة
Strawberry and Chocolate	فراولة وشوكولاتة
Dead Ringers	قارعو الأجراس الموتى
Murder, My Sweet	القتل يا حبيبتي
Requiem for a Dream	قداس جنائزى لحلم
Pulp Fiction	قصة شعبية رخيصة
Closely Watched Trains	قطارات تحت الحراسة المشددة

Blue Velvet	قطيفة زرقاء
Wild at Heart	قلب برى
Alien	كائن فضائى
Cabiria	كابيريا
Casablanca	كازابلانكا
Prospero's Books	كتب بروسبيرو
All About Eve	كل شئ عن إيف
All Quiet on the Western Front	كل شئ هادئ على الجبهة الغربية
Reservoir Dogs	كلاب المستودع
Straw Dogs	كلاب من قش
Straw Dogs	كلاب من قش
The Word	الكلمة
Que Vadis?	كوفاديس؟ (إلى أين؟)
Bleak Moments	لحظات كئيبة
Lawrence of Arabia	لورانس العرب
Lolita	لوليتا
Night of the Living Dead	ليلة الموتى الأحياء
Night of the Living Dead	ليلة الموتى الأحياء
Magnolia	ماجنوليا
Madonna: Truth or Dare	مادونا: إما الحقيقة أو أن تعاقب
The Wedding March	مارش الزفاف
Marketa Lazarova	ماركيeta لازاروفا
MASH	ماش

McCabe and Mrs. Miller	ماكابى ومسر ميلر
Metropolis	متروبوليس
The Terminator	المدمر
Sin City	مدينة الخطيئة
The Naked City	المدينة العارية
Naked City	مدينة عارية
Foreign Correspondent	المراسل الأجنبية
The Manchurian Candidate	مرشح من منشوريا
The English Patient	المريض الإنجليزي
Gladiator	المصارع
The Cabinet of Dr. Caligari	مقصورة الدكتور كاليجارى
A Place in the Sun	مكان فى الشمس
Angel	ملاك
The Conformist	الممتثل
From Morn to Midnight	من الصباح إلى منتصف الليل
Out of the Past	من الماضى
Re-Animator	من يعيد الحياة للموتى
Since You Went Away	منذ أن ابتعدت
House of Games	منزل الألعاب
The Italian Job	المهمة الإيطالية
Citizen Kane	المواطن كين
Moana	موانا
Moulin Rougr	مولان روج

The Birth of a Nation	مولد أمة
Born on the Fourth of July	مولود في الرابع من يوليو
The Evil Dead	الميت الشرير
Nashville	ناشفيل
Rear Window	النافذة الخلفية
Nanook of the North	نانوك من الشمال
Women in Love	نساء عاشقات
American Graffiti	نقوش أمريكية على الجدران
Apocalypse Now	نهاية العالم الآن
Apocalypse Now	نهاية العالم الآن
Trains spotting	هواية جمع معلومات عن القطارات
Coal Face	وجه من الفحم
Faces	وجوه
And God Created Woman	وخلق الله المرأة
The Long Goodbye	الوداع الطويل
The Ten Commandments	الوصايا العشر
The Patriot	الوطني
Play Time	وقت اللعب
Grand Illusion	الوهم الكبير
Grand Illusion	الوهم الكبير
Willy Wonka and the Chocolate Factory	ويللي وونكا ومصنع الشوكولاتة
Friday the 13 th	يوم الجمعة الثالث عشر

مسئول التحرير: باري كيث جرانت

أستاذ الدراسات السينمائية والثقافة الجماهيرية في جامعة بروك، سانت كاثرين، أونتاريو، كندا. ألف وشارك في تأليف وقام بتحرير ما يزيد على عشرة كتب عن السينما، منها "توثيق السينما التسجيلية"، "قراءات دقيقة في السينما والفيديو التسجيليين"، "قاموس الدراسات السينمائية"، "مرشد الأنماط السينمائية ٣"، و"النمط الفيلمي: من الأيقونوجرافيا إلى الأيديولوجيا". كما أنه محرر سلسلة "معالجات معاصرة للسينما والتلفزيون" لدار نشر جامعة ولاية وين، وسلسلة "معالجات جيدة للنمط الفيلمي" لدار نشر بلاكويل.

مستشارو التحرير: ديفيد ديسر

أستاذ الدراسات السينمائية، والأدب المقارن، واللغات والثقافات الشرق آسيوية، والدراسات اليهودية، بجامعة إيلينويس. مؤلف "أفلام الساموراي لأكيرو كيروساوا، الشهوة زائد المذبحة"، "مقدمة في سينما الموجة الجديدة اليابانية"، وشارك في تأليف "السينمائيون اليهود الأمريكيون"، ومحرر كتاب "فيلم قصة طوكيو" لأوزو، وشارك في تحرير عدد من الكتب الأخرى عن السينما الآسيوية.

جيم هيلر

المحاضر السابق في الدراسات السينمائية في جامعة ريدينج (المملكة المتحدة) في قسم السينما والمسرح والتلفزيون. من كتبه كمحرر "دراسات السينما، الجزء الأول: الخمسينيات"، و"الجزء الثاني: الستينيات"، و"السينما المستقلة الأمريكية"، وكمؤلف "هوليوود الجديدة".

جانيت ستايجر

أستاذة مادة الاتصالات في جامعة تكساس في أوستين. مؤلفة "دراسات تلقي وسائل الاتصال"، "تلفزيون النجاح التجاري الهائل"، كوميديات الموقف المهمة في عصر الشبكات التلفزيونية"، "المتفرجون المنحرفون"، "ممارسات التلقي السينمائي" وشاركت في تحرير "المؤلف والسينما".

المترجم فى سطور:

أحمد يوسف

- دبلوم الدراسات العليا من المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون عام ١٩٧٥، عضو جمعية نقاد السينما المصريين، والناقد السينمائى لجريدة "العربى" القاهرية. له العديد من الدراسات والمقالات فى السينما والنقد السينمائى والتى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة، مثل "الفن السابع" و"اليسار" و"سطور" و"أخبار الأدب".

- من ترجماته: "تاريخ للسينما الروائية" من تأليف ديفيد كوك والصادر عام ١٩٩٩ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، كما صدرت له ترجمات عن المركز القومى للترجمة منها "فكرة الإخراج السينمائى" و"الفيلموسوفى" و"فن التمثيل السينمائى"، وتحت الطبع حالياً "كتاب أوكسفورد لتاريخ السينما فى العالم"، بالإضافة للعديد من الترجمات السينمائية قيد الترجمة حالياً.

- من مؤلفاته: "نجوم وشهب فى السينما المصرية"، "فريد شوقى الفنان والإنسان"، "نادية لطفى: نجومية بلا أفعة"، "عطيات الأبنودى: وصف مصر"، "محمد خان" ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان".

التصحيح اللغوي: عبد الرحيم عامر

الإشراف الفني: حسن كامل